تـاريخ
الفن المصري القديم

تأليف

محرم كمال

الأمين المساعد بالمتحف المصري

الكتاب: تاريخ الفن المصري القديم

الكاتب: محرم كمال

الطبعة: ٢٠١٩

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية

فهرسة إثناء النشر

كمال ، محرم

تاريخ الفن المصري القديم / محرم كمال

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

٣٦٥ ص، ١٨ سم.

الترقيم الدولى: ٩ – ٩٢٥ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ٥١٦٠ / ٢٠١٩

تاريخ الفن المصري القديم





الفصل الأول

طبيعة الفن المصري(*)

يخضع فن كل أمة -كما تخضع أخلاقها- لمؤثرات عدة تختص بطبيعة الإقليم الذي نشأت فيه. فالمناخ والمناظر وسائر ما تتميز به أمة عن أخرى، كل ذلك يكيف الروح الفنية كما يكيف القوم أنفسهم. وأنك لواجد الفلاح المصري في جلبابه الواسع الفضفاض وحزامه المشدود إلى وسطه، وكذا الإنكليزي السكسوني في كسوته (السموكنج) الضيقة وأداة تدخينه (البيبة) المرتكزة في فمه، مضحكين إذا لبس أحدهما ملابس الآخر. وليس يفيدنا هنا أن نبحث في أي ملابس العالم خير من غيرها، وليس لنا أن نلقى مثل هذا السؤال، لأن كلا منها هو الأوفق والأجود في حالته الراهنة، وكلا منها غير ملائم ولا مناسب في حالة أخرى. وهكذا الحال في الفن، فهو التعبير عن الإحساس والشعور والعواطف وفقًا للأحوال المحيطة بها. وعلى ذلك فلا ينتج العمل الآلي (الميكانيكي) غير فن محنط، لأن الرغبة في التعبير قد قلت أو انعدمت أو تحولت إلى مجرد نقل ومحاكاة.

(*) اعتمدنا في تحرير هذا الفصل اعتمادًا تامًا على الأستاذ فلدرز بتري.

وإذا أراد فن أن ينسج على منوال فن آخر كان هذا خلطًا بين الأفكار. تصور معبدًا كورنثيا أو كنيسة نورمندية أو هيكلًا صينيًا تجد كلا منها بطبيعة الحال مناسبًا وملائمًا لأحواله الخاصة التي أقيم فيها.

ولكن إذا بني المعبد الكورنثي في إنجلترا والكنيسة النورمندية في الصين والهيكل الصيني في مصر، كان وضع كل منها خطأ كبيرًا. ومن أجل ذلك إذا أردنا أن نفهم فنًا ما، وجب علينا أن نبدأ بتعرف عوامل هذا الفن، وأحواله وخصائصه، والجو الذي نشأ فيه.

وهذه العوامل فيما يختص بمصر ليست إلا ذلك النور القوي الذي ينبعث من شمس سافرة لافحة، ثم ذلك الاختلاف الواضح بين جدب الصحراء الشاسعة وخضرة الوادي الضيق، ثم هذه الخطوط التي لا حد لها من المناطق المزروعة ومن الهضبة الصحراوية ومن الطبقات الجيرية وما يتخللها من شقوق عمودية على الجانبين. وهذه الأحوال كلها من شأنها أن تظهر فن العمارة في البلاد الأخرى ضعيفًا فاترًا إلى جانب فن العمارة في مصر، وتجعل النمط المصري في العمارة متميزًا بخصائص واضحة برغم اختلاف أنواعه وأساليبه.

فالضوء اللامع الذي يغمر وادي النيل قد أدى إلى إغفال النوافذ في جدران المباني، لأن الضوء المنعكس من منافذ الأبواب يكفي لإظهار جل ما في الداخل، أما الغرف التي تبعد عن الباب الخارجي فكانت تزود بفجوة مربعة في السقف، أو كوة عالية تسمح بدخول الضوء الكافي. وكان

من نتيجة هذا أن أصبحت الجدران قطعة واحدة خالية من المنافذ فأمكن ملؤها بكثير من المناظر والمشاهد التي كانت تنقش عليها.

أي أن المصريين القدماء لم يعتبروا سطح الحائط جزءًا من البناء، وإنما اعتبروه مكانًا معدًا للنقش والتصوير، مثله في ذلك مثل أوراق البردي والألواح الحجرية. ولقد أدى اعتقاد المصريين في قيمة الرسوم السحرية إلى تصوير طقوس العبادة المختلفة على جدران المعابد أو المقابر رغبة في أن تتجدد دائمًا الخدم الإلهية بواسطة الرسم. وبهذا فإن ما نراه ليس بناء بالمعنى المعروف، بل هو كتاب مصور يتضمن رسوم العبادات وطقوسها. وثمة نتيجة أخرى غير مباشرة لهذا النور القوي أثرت في فن النقش. فقد كانت النقوش الجميلة في أكثر الأحيان لا تظهر واضحة في النور المنعكس من الأبواب، ومن هنا وضعوا لها ألوانًا زاهية جدًا لتظهر واضحة لامعة، فصار للتلوين بذلك قيمة عظمى.

وكذلك هذا التباين العظيم بين الصحراء والوادي قد كيف الذوق الفني تكييفًا واضحًا. فهناك على كلا الجانبين تقع تلك الصحراء العظيمة العارية من كل خضرة وحياة، تلك الفيافي المخيفة التي تنتابها الأرواح الشريرة والحيوانات المفترسة، والتي يتوطنها البدو الذين يهمون من آن لآن بالإغارة على الحقول والماشية، وبين هاتين الباديتين الفسيحتين يقع واد من أخصب الأراضي وأعظمها ثروة، يموج بقوة الحياة ومظاهرها وينتج أعظم المحاصيل وأغزرها إذ تنبت الأرض في بعض الجهات ثلاث مرات في السنة تحت أشجار النخيل المثقلة بالبلح، وبذلك تغل الأرض أربعة محاصيل تجري

بالأرزاق الوافرة على الناس. هذا الخصب والثراء في وسط الجدب والقحل تنعكس صورة له في الجمع بين دقة التفصيل وضخامة البناء. فنجد أعظم أبنيتهم الضخمة مكتظة السطوح بالنقوش اللطيفة والألوان الدقيقة، وهذا الذي يعد غير مناسب في فنون شعوب أخرى يظهر متناسبًا متسقًا في فن الشعب المصري.

وأن الخطوط الأفقية والعمودية الظاهرة في المناظر تكيف طراز الأبنية التي يمكن أن توضع أمامها. فأنا إذا اقتربنا من المعابد وجدنا خطًا سائدًا هو مستوي سهل وادي النيل الأخضر، وخطًا علويًا خلف البناء هو مستوي الهضبة الصحراوية الأعلى، وبين هذا وذاك صخور تتخللها المهاوى المظلمة. فكل الأبنية التي تقام أقل ضخامة مما أقامه المصريون يضعف شأنها ويتضاءل قدرها أمام مثل هذه الكتلة الهائلة. ويظهر هذا التوافق واضحًا في معبد الدير البحري الواقع تحت الصخور التي تظلله. دع بربك أي نوع من أنواع الأبنية تقام هناك تجده شيئًا غير ملائم ولا مقبول، بل تجده نافرًا نابيًا عن الذوق السليم، فإن خطوط الشرفات والسقوف المستوية وظلال الأساطين العمودية تظهر في هذا المعبد في توافق كامل مع مشاهد الطبيعة التي تحيط به.

تلك القواعد التي كانت مفروضة على فن العمارة في مصر، كانت مفروضة بنسبة أكبر على فن الحفر، فلقد كان أثر الطبيعة ظاهرًا في تلك الجدران الهائلة والأعمدة التي كان يقيم المصريون بينها تماثيلهم الضخمة. وفي أمثال هذه المباني والمعابد لا يتفق مطلقا وضع آلهة الانتصار واقفة

على إحدى قدميها وآلهة الذود والحمى وهي ترقص، لأن تلك خاصة بقمم اليونان التي تفصل بينها مجاري الماء وتغطيها الأحراش. وقل –إذ شئت– إن تلك خاصة بعالم يموج بالجمال، لا بعالم يؤمن بالأبدية والخلود. وفي الواقع كان الفن المصري مبنيًا دائمًا على أساس يتضمن الأحوال الطبيعية المحيطة به، وفي حدود هذه الأحوال كان هناك مجال لإظهار الصور والنقوش الزاهية البراقة في انسجام بديع تخللته القدرة الممتازة على التعبير الدقيق. ولكن المصري كان دائمًا على درجة من العقل والكياسة مكنته من أن يتعرف أحواله فلم يخرج عليها، وفي عدم خروجه على تلك الأحوال سر عظمته. ولعل أصدق من حلل الفن هو تولستوي إذ عرفه بأنه الوسيلة لإظهار العاطفة أو الشعور أو الإحساس، وقد تكون العاطفة ناتجة عن الجمال وقد تكون منبعثة عن الاشمئزاز، ومع هذا فكل منها فن ولو أنه ليس كلاهما فنًا محبوبًا أو مرغوبًا فيه. والعاطفة يمكن أن يعبر عنها بالكلام أو بالصوت أو بالرسم أو بالصور، فكلها أدوات أو مطايا لأنواع عديدة من الفن، ولكنه ليس من الفن في شيء ما لا يحدث أثرًا في النفس. فكيف يظهر المصري يا ترى تحت هذا التحليل؟ وأي العواطف كانت مقصودة بفنه؟ وإلى أي حد نجح في إظهارها والتعبير عنها؟

الفسيحة التي تحيط بهيكل قرص الشمس المقدس، وفي هذا الجزء توجد أطلال منازل عظيمة ذات أفنية واسعة. وهناك أيضًا في الجانب الشرقي من الطريق العام بناء خاص بالملك كما يوجد بالجانب الغربي قصر الملك الرسمي الواقع على النيل، وإلى خلف البناء الأول يقع مكتب المحفوظات (وهو الذي وجدت به رسائل تل العمارنة المشهورة)، وعلى

مقربة منه الجامعة التي كانت تدرس فيها العلوم، وتسمى بالمصرية القديمة بيت الحياة، يحيط بها من الخلف مركز البوليس وثكنات الجيوش. وكان الحي الجنوبي من المدينة يسكنه الفقراء وهو يحتوي على منازل صغيرة متقاربة لم يبق منها سوى الجدران الخارجية وأكوام قليلة من البقايا المتناثرة (شكل ١).

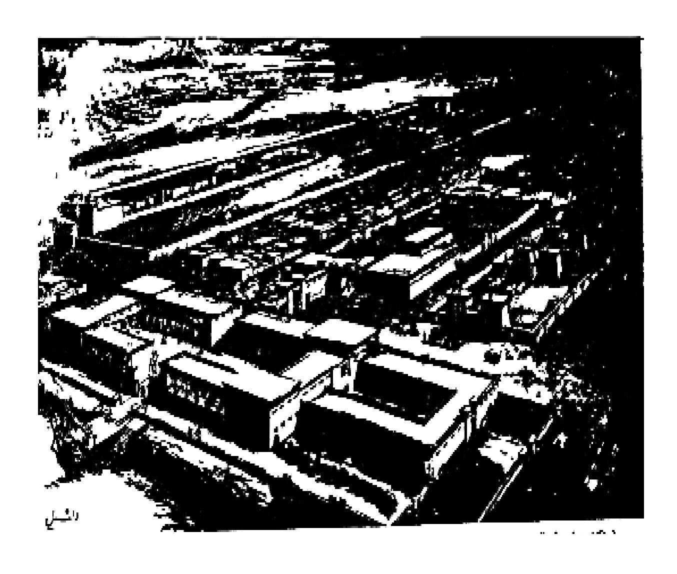
أما فيما يختص بالحصون والقلاع فهناك اثنتان منها في العرابة المدفونة وحدها، كما كشفت الحفائر الحديثة عن استحكامات الكاب والكوم الأحمر والحيبة (على مقربة من الفشن) وحصون طيبة.

المساكن الخاصة

يفيض النيل كل سنة على أرض مصر ويغمرها بمياهه، فيكسوه بطبقة من الطين الأسود المخصب. ولقد كان المزارعون منذ أقدم العصور يستعملون هذا الطين في إقامة دورهم التي لم تكن سوى كتلة من الطين لا تدل على شيء من الأناقة والجمال.

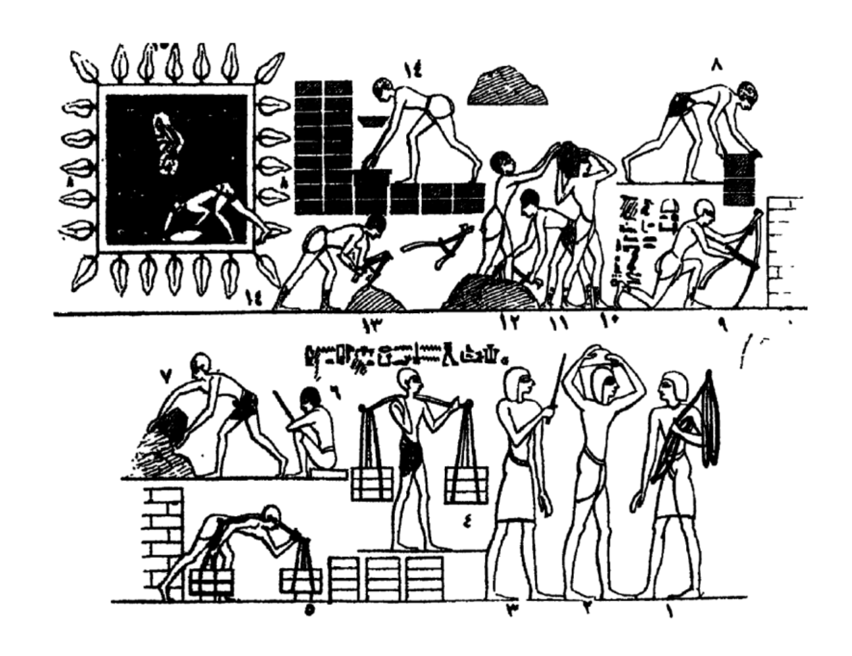
كان يكفي لإقامة مثل هذه الدور قطعة من الأرض مستطيلة الشكل يتراوح عرضها بين ثماني أقدام وعشر أقدام وطولها بين ست عشرة وثماني عشرة قدما يحيطونها بسور من سعف النخيل المتقاطعة، طولا وعرضا تاركين أطراف السعف إلى أعلى، ومن هنا نشأ الطنف الحجري المعروف بالكورنيش الذي نراه دائمًا يزين حافة السقف على الأبواب وغيرها، لأن المصريين –وقد كانوا قوما محافظين– قلدوا هذه الزينة القديمة في مبانيهم

الحجرية، ثم يطلون هذه الأغصان من الجهتين بطبقة من الطمي، ويعيدون طلاءها إذا تشققت حتى يبلغ سمك الجدار في بعض الأحيان أربع بوصات وقد يزيد إلى قدم. ويسقف المكان بسعف النخيل والبوص وتطلى بالطين. أما ارتفاع هذه الأكواخ فغير كبير، ومعظمها كان سقفه على درجة من الانخفاض يتعذر معها أن يرفع المرء رأسه دون أن يصطدم بالسقف، ويرتفع سقوف بعضها عن الأرض ست أقدام أو سبعًا،



(شكل ١) هذه الصورة ترينا عاصمة الملك (اخناتن) الجديدة، التي بناها على مقربة من تل العمارنة، كما كانت في أوج مجدها. ويرى في القسم الأمامي من الصورة قصر الملك وقد رست إحدى السفن أمام رصيفه. وخلف القصر يقع ممر مسقوف يصله بناء آخر خاص بالملك. وإلى يسار هذا البناء يوجد معبد المدينة الكبير بمبانيه الفخمة وأبراجه المزينة بالأعلام، وهيكله المقدس الواقع في آخر البناء. ويقع إلى خلف البناء الخاص بالملك

بيت المحفوظات الذي وجدت به رسائل تل العمارنة المشهورة، وإلى يمينه ترى الجامعة (وتسمى بالمصرية القديمة بيت الحياة)، وإلى خلف الجامعة مركز البوليس وثكنات الجيوش. وفي الجانب الأيمن من الصورة يرى معبد آخر للإله (اتن) به جملة صروح (أبراج) مزينة بالأعلام، وأمام المدخل موكب يتقدم إلى المعبد.



(شكل ٣) طريقة صنع الطوب (اللبن) –ويرى العمال وهم يحفرون الأرض (رقم ٩، ١٢، ١٣) ويجمعون التراب ثم يكومونه ويحضرون الماء من مستنقع قريب (١٥) ويخلطونه بالتراب حتى يتحول إلى عجينة (رقم ٧) ثم يصبونه في قوالب تشبه قوالب الطوب الحالية (رقم ٨) ثم يحملون الطوب ويكومونه ليجف في الشمس (رقم ٤، ٥... الخ).

ولم يكن هناك بطبيعة الحال شيء من النوافذ إذا استثنينا ثقبا كان يترك في بعض الأحيان في وسط السقف لخروج الدخان.

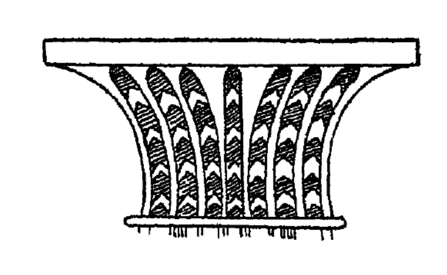
وثم نوع آخر من أنواع هذه الدور كان يصنع من جذوع البردي، ولهذا النبات رأس ذو خيوط كثيرة يربط كل منها على حدة بشكل خاص ويثبت السقف تحت هذه الرؤوس التي تظل بارزة. ومن هنا قلدوا الصف المتكون من مجموع هذه الرؤوس واتخذوا منها زينة لأعلى جدرانهم استمرت مستعملة إلى آخر عصورهم يطلق عليها في عالم الآثار اسم "خكر" (انظر شكل ٢).

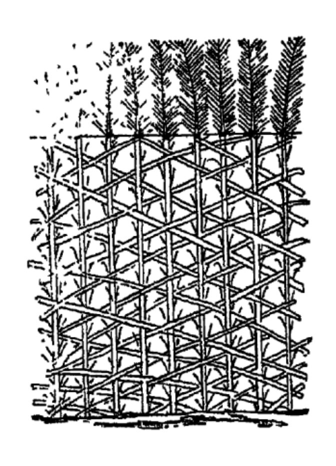
وليس من السهل دائمًا أن يميز الإنسان من النظرة الأولى بين هذه الأكواخ المصنوعة من الأغصان والطمي، سواء أكانت أغصان النخيل أم البردي، وتلك المبنية من اللبن الذي كان يتكون من قطع مستطيلة من الطين المخلوط بالتبن وقليل من الرمل المجفف في الشمس. وكانوا إذا أرادوا أن يبنوا بيتا اشتغل العمال في حفر الأرض وجمع التراب ثم حمله وتكويمه ثم خلطه بالماء وعجنه بأرجلهم حتى يحولوه إلى عجينة متجانسة. وهذه العجينة يضعها العامل في قوالب مصنوعة من الخشب ويحمل الطوب مساعد له ويصفه صفوفًا على مسافة قريبة ليجف في الشمس. ويتركه العامل الماهر هكذا نصف يوم أو يوما كاملًا يرص بعدها بطريقة تجعل الهواء يتخلل صفوفه، ويترك أسبوعًا أو اثنين قبل الاستعمال. ومع ذلك ففي أحوال كثيرة كانوا لا يتركون اللبن معرضًا لحرارة الشمس أكثر من ساعات قليلة يبدءون بعدها البناء به وهو رطب. واللبن صلب متين

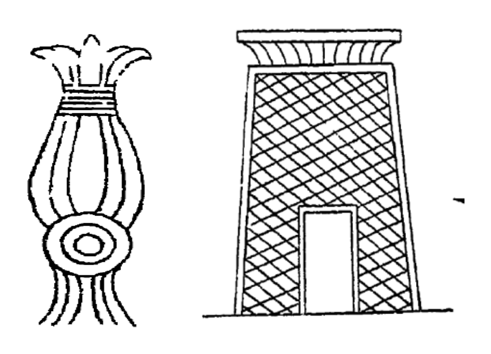
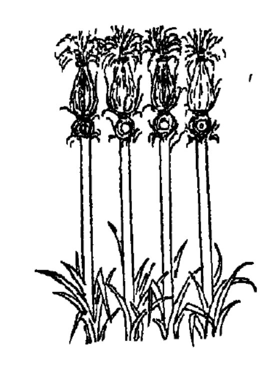
ولا يتغير شكله بسرعة، وإذا تأكل سطحه فإن الأجزاء الداخلة منه في الجدار تظل سليمة متماسكة.

ويضرب العامل الماهر عندنا الآن ما يتراوح بين ١٢٠٠ و١٥٠٠ قالب من الطوب، وقد يوفق في بعض الأحيان إلى ١٨٠٠ قالب في اليوم. ولقد كان العامل القديم الذي كانت أدواته لا تختلف ولا تقل عما نستعمله نحن في عصرنا الحالي، يأتي بنفس هذه النتائج المرضية (شكل ٣).

وكان حجم هذا الطوب في المعتاد يتراوح بين ٨.٧ في ٤.٣ في ٥.٥ بوصة للقالب المعتاد، أو ١٥ في ٧.١ في ٥.٥ بوصة للأحجام الكبيرة، وكان الطوب الذي يصنع في المصانع الملكية يختم أحيانًا بطابع الملك، في حين أن اللبن المصنوع في المعامل الخاصة كان يدمغ في جانبه بعلامة تجارية من المغرة الحمراء هي في الغالب طابع الصانع، وفي كثير من الأحيان





(شكل ٢) تمثل هذه الصورة في القسم الأعلى منها الأصل في الطنف (الكورنيش) المصري وهو عبارة عن سعف النخل الذي كان يترك إلى أعلى الجدران المبنية من أغصان النخيل المتقاطعة طولًا وعرضًا كما يرى في الصورة في القسم الأيسر منها، وقد نقل المصريون هذه الرية وصورها في مبانيهم الحجرية فوق الأبواب كما يرى في الرسم الظاهر بالقسم الأيمن من أعلى الصورة مع محافظتهم على جميع تفاصيل أجزاء سعف النخل، فصارت زينة للأبواب بالشكل الظاهر في وسط الصورة. أما القسم الأسفل من الصورة فهو يرينا الأصل في زينة (خكر) المعروفة التي هي عبارة عن رؤوس جذوع البردي التي كانت تربط خيوطها من أعلى وأسفل، ثم قلدت بعد ذلك في المباني الحجرية كشكل زخرفي.

كان يترك بدون أي علامة مميزة. أما الطوب الأحمر فلم يعرف استعماله قبل العصر اليوناني الروماني، ولو أن نوعا منه قد عثر عليه في مبان يرجع عهدها إلى عصر الرمامسة.

ولم تكن طبيعة الأرض تسمح بحفر أسس عميقة. فكلها على وجه العموم لا تتعدي أربع أقدام عمقا وإن كانت عادة لا تزيد على قدمين. ولم يكونوا يجشمون أنفسهم مشقة حفر الأخاديد، وإنما كانوا يمهدون الأرض التي يريدون البناء عليها ويرشونها ثم يضعون الطوب على السطح، وعندما يتم المنزل تتكون من بقايا الطوب المتناثرة ومن جميع متخلفات البناء طبقة يبلغ سمكها ثماني بوصات أو قدما واحدة، وبذلك يكون الجزء المدفون من الجدار وسط هذه المتخلفات أشبه بأساس.

وعندما يقوم المنزل الجديد على أنقاض منزل قديم، لا يكلف البناءون أنفسهم مشقة إزالتها، بل يكتفون بتسوية سطح الأنقاض ثم يبنون فوقها. ولذا فقد كانت كل مدينة تقوم على عدة تلال صناعية يتراوح ارتفاعها بين ستين وثمانين قدما عما يحيط بها، ولقد عزا مؤرخو الإغريق هذه التلال الصناعية إلى حكمة الملوك وخصوصًا "سيزوستريس" الذي أراد، كما يقولون، أن يرفع المدن عن مستوي مياه النيل مدة الفيضان (راجع هيرودوت ٢– ١٣٧ وديودور ١– ٥٧). ولقد وصف بعض الكتاب الحديثين هذه العملية كالآتي: كانت تبني جدران من الطوب موازية بعضها للبعض الآخر، ثم تبني جدران أخرى تقاطعها في زوايا قائمة كهيئة لوحة الشطرنج، ثم يملئون المربعات المكونة بهذا الشكل بالتراب ويقام المنزل على هذه القاعدة الكبيرة (راجع ماريت: رسالة عن طريق البناء في مصر صفحة ١٣٩، وبروه وشبيه– تاريخ الفن المصري). وليس فيما أجراه الباحثون في حفرياتهم ما يؤيد هذا القول كثيرًا، وإنما يذهب العلامة "ماسبرو" إلى أن هذه الجدران المتقاطعة التي يجدها الإنسان تحت المنازل

القديمة ليست سوى بقايا المساكن القديمة التي ترتكز بدورها على غيرها مما هو أقدم منها عهدًا. ولم يكن وهن الأساس بمانع لهم من إقامة المباني العالية، فلا زال في بقايا منفيس جدران يتراوح ارتفاعها بين الثلاثين والأربعين قدما. وكل ما اتخذه البناءون من ضروب الحيطة لم يتجاوز تكبير قواعد الجدران وعمل الأقبية. وكان سمك الجدار العادي يناهز ست عشرة بوصة في المنزل المنخفض أما في المنازل التي تحتوي على أكثر من طبقة واحدة فقد يصل السمك إلى ثلاث أقدام أو أربع أقدام.

وكانت توضع عروق كبيرة من الخشب في البناء لتربط جدرانه معا وتدعمها، وكان الجزء السفلي من الجدران يبني غالبًا بالأحجار بينما تبني الأجزاء العليا من الطوب وكان يستعمل الحجر الجيري المقطوع من التلال المجاورة في مثل هذه الأغراض. على أن بقايا الأحجار الرملية وكذا الجرانيت والرخام التي وجدت مختلطة بهذه المنازل كانت قد انتزعت في الغالب من معبد مهدم أو آثار متروكة كما كان يفعل المصريون الحاليون إلى عهد قريب أي إلى أن أسست مصلحة الآثار المصرية.

كانت الطبقات الفقيرة من المصريين تعيش كما هو مشاهد في جميع البلاد الحارة في الهواء الطلق. على أن منازل الأغنياء كانت تبني بطريقة تجعلها رطبة في الصيف وتسمح بدخول تيارات من الهواء المنعش وذلك بوضع وترتيب الأفنية والطرقات، ولقد كانت الأروقة ذات العمد تصل بين أجنحة المنزل المختلفة بعدد من الطرق والساحات الظليلة. وكانت المنازل

حتى الصغيرة منها ذات فناء في الوسط تغرس فيه أشجار النخيل وغيرها ليكون أشبه بحديقة.

ولقد كانت "الملاقف" شائعة الاستعمال عند المصريين القدماء. فكانت تثبت بأسطح الطبقات العليا لتواجه الريح الشمالية الغربية التي كانت تتسرب منها إلى داخل المنزل، وهي تشبه تماما نظيراتها الموجودة في منازل الطراز العتيق في مصر إلى الآن. وكان يوجد في بعض الأحيان "ملقفان" كل منهما تجاه الآخر.

وكانت المنازل التي تبني من اللبن وتطلى بالجص تلون بالألوان الزاهية التي كان يبتهج بها المصريون. أما المنازل الكبيرة فكانت تزخرف وتشمل أفنية عديدة وزخارف معمارية مختلفة. وكانت تكتب على الباب أحيانًا جملة مثل "المنزل الجميل" أواسم ملك ربما كان صاحب المنزل في عداد موظفيه، وتوضع أيضًا رموز كثيرة للفأل الحسن كما هو مشاهد في مداخل منازل القرويين الحاليين، وكانت زيارة معبد من المعابد تكسب المرء فخرًا يعادل الحج إلى مكة في هذه الأيام، وهو فخر لم يترددوا في تسجيله على مداخل منازلهم أحيانًا، وكان الفقراء يكتفون بمنازل بسيطة ساذجة تتكون في العادة من أربعة جدران يعلوها سقف مستو من أغصان النخيل يسندها جذع وتغطيها حصر تطلى بطبقة سميكة من الطمي، ولها باب واحد ونوافذ قليلة ضيقة. ولما كان المطر قليلًا في مصر فإن هذا السقف من الطين لم يكن معرضا للتهدم إلا نادرًا. وكان هذا المنزل أقرب إلى أن يكون ملجأ يحمي ساكنيه من الشمس ومستودعا يضعون فيه محاصيلهم

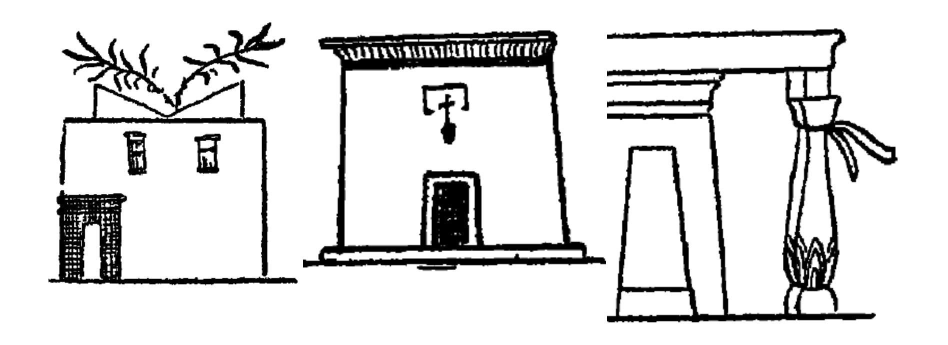
منه إلى الغرض العادي من المنزل في البلاد الأخرى. وكانوا ينامون على السطوح في معظم أيام السنة.

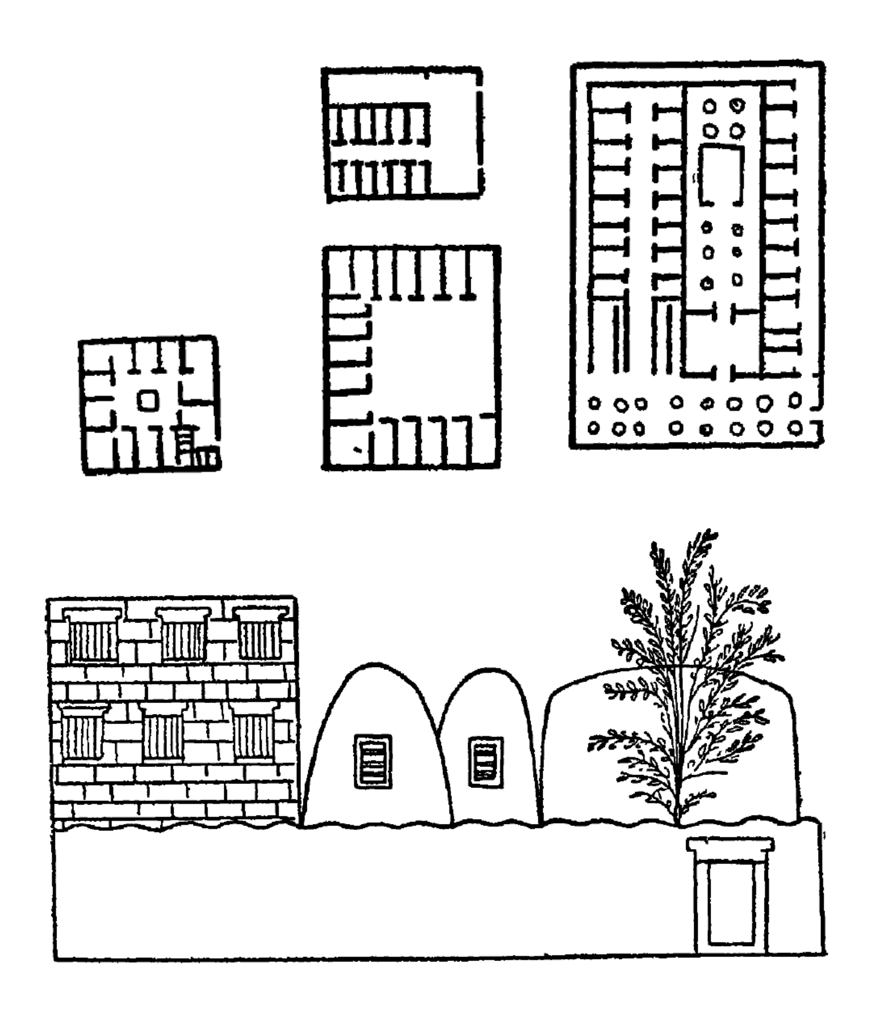
ولما كان الجزء الأكبر من عملهم يباشرونه خارج منازلهم فقد حملهم هذا على الاعتقاد بأن المنزل أقل ضرورة من المقبرة. ولكن لم يكن اقتناع الأغنياء بهذه الفكرة الفلسفية البعيدة أمرًا سهلًا، فإنه رغما عن انتشار هذه الفكرة بين المصريين فإنها لم تمنع الكهنة وغيرهم من العظماء من أن يعيشوا في منازل فخمة أو أن يتمتعوا بكل ما هو طيب من لذات هذا العالم، لأنهم وجدوا أن مظاهر العز والرخاء تفيد في الدلالة على قوتهم وضمان طاعة القوم لهم. وعلى ذلك فقد كانت ممتلكات الكهنة الدنيوية كثيرة جدًا، وإذا كانوا قد فرضوا على أنفسهم بعض عادات الزهد والتقشف كاجتناب بعض أنواع الطعام اللذيذة وتأدية الطقوس الدينية العديدة فإنهم استعاضوا عن ذلك بتحسين صحتهم وبنفوذ كبير اكتسبوه بهذا.

وكان ترتيب منازل المدن يختلف عن منازل الأرياف تبعا لذوق البانين. فتصميم منازل المدن كان يتكون أحيانًا من عدد من الغرف تحيط من ثلاثة جوانب بفناء يغرس بالأشجار، وأحيانًا يتكون من صفين من الغرف على جانبي ممر طويل، ولها مدخل من الطريق العام إلى الفناء، وأحيانًا توجد فيه الغرف حول ساحة في الوسط ترصف بالحجر أو تغرس فيها الأشجار حول نافورة أو بحيرة في الوسط، وأحيانًا كانت تعلو هذه الغرف عدة درجات عن سطح الطريق.

وكانت المنازل ذات الحجم الصغير متلاصقة على جوانب الطريق وفي كل منها فناء وكان بعضها أقل من هذا شأنًا إذ يحتوي على غرف تطل على ممشى ضيق أو على الطريق العام مباشرة، وتلك المنازل تتكون من طبقة واحدة أرضية ولو أن البعض منها كان يعلوه طبقتان، وفي أغلب الأحيان كانت توجد طبقة واحدة علوية. ومع أن "ديودور" يتحدث عن المنازل الشاهقة في طيبة التي تتكون من أربع طبقات وخمس طبقات فإن النقوش تبين لنا أن قليلًا منها كان ذا ثلاث طبقات ويندر أن يوجد منها ما يشتمل على أربع بما فيها الطبقة الأرضية التي كان يعدها "ديودور".

ومعظم المنزل كان مقصورًا على الطبقة الأولى مع إضافة طبقة ثانية في بعض أجزائه. وكانت السيدات يجلسن على سطح المنزل في أثناء النهار وينام فيه رب البيت ليلًا في أثناء الصيف. وكانت الغرف الأرضية تستعمل على الخصوص كمخازن أو كأمكنة لجلوس "البواب" وأخرى لاستقبال الزائرين أو لمن يأتون لأمر من الأمور. بينما يشغل أفراد العائلة الدور العلوي. وكانت منازل الأغنياء في العادة تشغل متسعًا كبيرًا، وهي إما أن





(شكل ٤) منازل مصرية قديمة كما وجدت رسومها على جدران المقابر. ويرى بينها منزل على سقفه ملقفان يشبهان الملاقف الموجودة في المنازل المصرية الحالية من الطراز القديم، وكذلك رسم لواجهة بيت على بابه نقوش معناها "المنزل الجميل" ورسوم تصميمية تبين نظام المنازل من الداخل وشكل يبين منزلًا ذا طابقين به مخازن للغلال تشبه الصوامع الحالية، وشكل آخر يبين باب منزل تقع أمامه بواكي ذات أعمدة تتطاير منها الأشرطة الملونة.

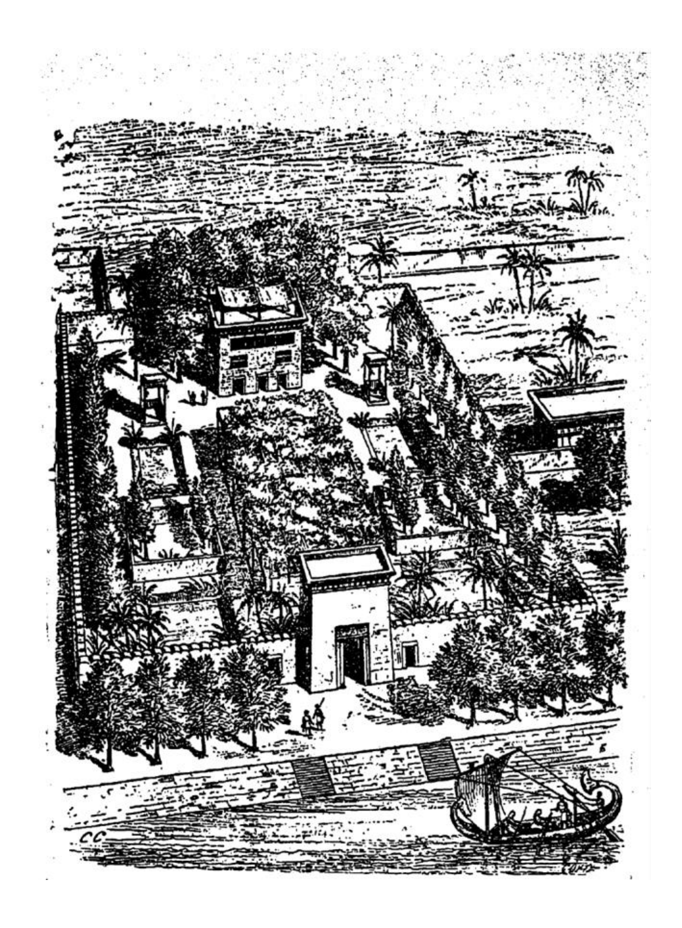
تقع مباشرة على الطريق أو على مسافة قريبة منه. وبعض المنازل كان لها عدة مداخل على جهتين أو ثلاث. وكان أمام الباب إيوان يقوم على عمودين مزينين بالأعلام والأشرطة، وقد يكون الإيوان كبيرًا فيسنده صفان من الأعمدة كل صف يتكون من عمودين بينهما تماثيل. (أنظر شكل ٤ وجميع ما به من أشكال توضح ما ذكر هنا وفي الصفحات السابقة).

وكان لبعض المنازل عدة درجات تؤدي إلى إفريز عال عليه باب بين برجين كبرجي المعابد. وكان يغرس أمام المنزل صف من الأشجار يحيط بكل واحدة منها حائط صغير يحميه من الماشية ويتخلله ثقوب تسمح بمرور الهواء. وكانت عادة زرع الأشجار حول منازل المدن سائدة ومعروفة أيضًا في رومة.

وكان يبلغ ارتفاع الإيوان (البواكي) في العادة اثنتي عشرة قدما أو خمس عشرة قدما وهو يعلو طنف (كورنيش) الباب قليلًا، وإلى جانبي المدخل العام بابان صغيران على مسافة واحدة من الحائط الجانبي، وهما للخدم أو لمن يأتي لأمر يختص بالعمل. وعند دخولك الإيوان تمر في فناء متسع ذي حجرة لاستقبال الزائرين. وهذا البناء الذي تسنده الأعمدة وتزينه الأعلام يحيط بالجزء الأسفل منه حاجز يقع بين هذه الأعمدة، أما الجزء الأعلى فتوضع فيه مظلة للوقاية من حر الشمس. ويوجد تجاه الفناء باب آخر يأتي منه رب الدار إلى حجرة الاستقبال عندما يكون فيها ضيف من الضيوف ويتصل بهذا الفناء فناء آخر أكبر منه فيه صفوف من

الأشجار توصل إلى داخل الدار. ولهذا الفناء كغيره من الأفنية الكبيرة باب خلفي. وترتيب الجزء الداخلي كان واحدًا في كل من جانبي الفناء، وهو يتكون من ست غرف يقابلها مثلها في الجانب الآخر، وهي تطل على ممشى مستند على أعمدة تقوم على يمين وشمال مساحة يظللها صفان من الأشجار، وفي الطرف الأعلى من إحدى تلك المساحات توجد غرفة للجلوس مواجهة للباب الذي يقود إلى الفناء الكبير، ومن فوق هذه الغرفة وسائر الغرف الأخرى تقوم حجرات الطابق الأعلى وهنا يوجد بابان أيضًا قبالة الطريق.

وثم رسم آخر يشتمل على فناء فيه طريق محفوفة بالأشجار، وفي أحد جانبيه عدة غرف تفتح على مماش وطرقات، من غير أن تكون هناك "سوابيط" (بواكي) أمام الأبواب. وتشرف غرفة الاستقبال على الساحة، ومنها يتصل صف من الأعمدة بغرفة جلوس خاصة، تتخذ في فصل الصيف، وهي تقع منعزلة في إحدى الطرقات بالقرب من باب يتصل بالغرف الجانبية.



(شكل ٥) رسم يبين ما كان عليه منزل مصري قديم، وترى الحدائق الغناء تحيط به وأمامه رصيف ترسو عليه السفن

وكانت تتخذ طرق متعددة في توزيع الغرف على حسب ما تمليه الظروف، وكانت المنازل الكبرى تحتوي بوجه عام، على فناء وعدة ممراش يتصل بها عدد من الغرف على مثال ما يبنى اليوم في البلاد الشرقية والاستوائية.

وكانت أهراء الغلال تصف على خط منتظم، وتختلف في رسومها تبعًا لاختلاف المنازل التي كانت تلحق بها في الغالب، وكانت مخازن الغلال، في بعض الأحوال، تنفصل عن المنزل بطريق من الأشجار (شكل٤).

ولا تحتوي بعض المنازل الصغيرة إلا على فناء وثلاث غرف أو أربع في الطابق الأرضي تخزن فيها المحاصيل، من فوقها غرفة واحدة فقط يصعد إليها من درج في الفناء. ومما يقارب هذه المنازل شبها ذلك المثال الموجود في المتحف المصري، الذي لا يحوى إلا فناء وثلاث غرف صغيرة للمحاصيل في الطابق الأرضي، وسلمًا يصعد منه إلى غرفة المخازن، التي بها نافذة أو كوة مقابلة للباب، كان الغرض منها التهوية لا إدخال النور. وفي الفناء ترى امرأة تصنع خبزًا في الهواء الطلق، على النحو الذي يجري الآن في مصر، أما غرف خزن المحاصيل فقد كانت ملأى بالحبوب.

وبعض المنازل الصغيرة في المدن كانت تشتمل على طابقين أو ثلاثة فوق الطابق الأرضي وليس لها أي فناء، إذ كانت صغيرة المساحة، متلاصقة متقاربة مرتفعة جدًا بالنسبة لضيق قاعدتها، ككثير من منازل الكرنك (شكل ٤).

ولم يكن في الطابق الأرضي إلا باب الدخول وبعض غرف للمحاصيل، من فوقها طابق أو طابقان، ولكل منها ثلاث نوافذ في المقدمة

والجوانب، ومن فوق هذه طبقة المنزل العليا، وسلم يقود إلى شرفة على السطح المنبسط.

وكان بلاط السقف يوضع فوق روافد بارزة أطرافها عن الحوائط قليلًا، وكانت طبقات الطوب توضع على شكل خط متموج أو مقعر، كما هو الحال في حوائط دير المدينة في طيبة.

وكان للنوافذ نوع من القضبان يقسم كل نافذة قسمين، وكان الجزء الأعلى من النافذة يزدان بكثير من "التكاعيب" أو الحواجز الخشبية المتقاطعة على شكل صليبي. على أن عامة المنازل المصرية كانت على جانب عظيم من عدم العناية بالرسم والتشييد، ومن السهل أن يدرك المرء قلة عنايتهم بحسن التناسق، حتى في منازل المدن.

وكانت الأبواب، سواء أكانت للمدخل أو في داخل البيت، تدهن في غالب الأحيان تقليدًا للأخشاب النادرة الأجنبية، وكان لها إما مصراع واحد أو مصراعان وتتحرك على مسامير من المعدن وترتج من الداخل بقضيب أو مزلاج، وقد اكتشفت بعض هذه المسامير المعدنية في مقابر طيبة. وإنا لنجد في العتبات الحجرية العليا لأبواب المقابر والمعابد، وكذلك في العتبات الدنيا أحيانًا ثقوبًا تدور فيها تلك المسامير، وأخرى للقضبان والمتاريس، وكذلك خلوات لتسع المصاريع إذا ما فتحت.

أما الأبواب ذات المصراعين فكان لها متاريس في الوسط أو في أعاليها وأسافلها، وكان يمد حاجز من حائط إلى حائط، وبين كل مسافة

وأخرى توضع أقفال خشبية تمر بالوسط عند ملتقى كلا الطرفين. وكان يلصق بها كتل من الطمي طمعا في الإحكام والطمأنينة، وقد رئي ذلك في بعض المقابر التي وجدت مقفلة في طيبة وروته النقوش وذكره هيرودوت.

وتصنع المفاتيح من الحديد أو البرونز، وتتكون من ساق طويلة مستقيمة، يبلغ طولها خمس بوصات، ولها ثلاث أسنان بارزة أو أكثر. وثم نوع آخر يشبه في أسنانه المفاتيح الحديثة وفي كونه ذا ساق تبلغ البوصة طولا. وهناك نوع غير هذا يشبه حلقة عادية لها أسنان خارجية، ولعل هذه جميعها تنتمي إلى العصر الروماني.

وكانت الأبواب الخارجية، كما هو الحال في المعابد، تزدان أعاليها بالطنف (الكورنيش) المصري وأبواب أخرى كانت ذات زينات متعددة، وبعض أبواب المقابر كانت تعلوها عدة زخارف ذات نقوش زاهية، ولو أن النوع الأخير وجد قليلًا في طيبة، إلا أنه أكثر شيوعًا في جوار ممفيس والدلتا، وفي المتحف البريطاني مثالان جميلان من هذا النوع جلبا من مقبرة بجوار الأهرام.

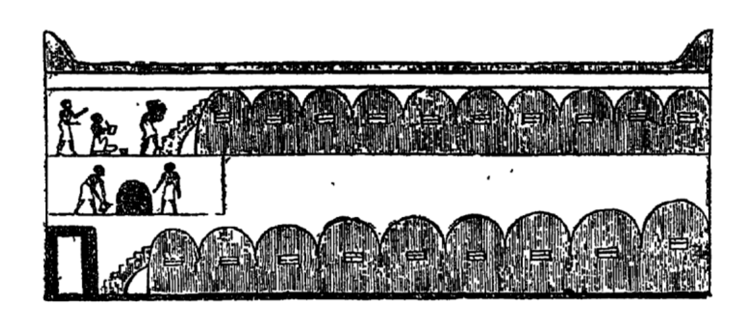
وكان للأبواب مصراع أو مصراعان حتى في العصور الأولى، أي في عصر بناة الأهرام. وكانت الأبواب الخارجية وأبواب الغرف تفتح إلى الداخل، على عكس ما كان عند الإغريق الذين كانوا مضطرين إلى قرع الباب الخارجي من الداخل قبل أن يفتحوه كي يأخذ المارة حذرهم، وكان

الرومان ممنوعين من أن يفتحوا أبوابهم إلى الخارج من دون أن يستصدروا إذنًا خاصًا.

وكانت الأرضية من الحجر، أو

من مزيج يصنع من الجير وبعض المواد الأخرى، بيد أنها كانت تصنع في المساكن الحقيرة من أفلاق النخيل ترص متقاربة أو متباعدة، ومن فوقها طبقات متعارضة من سعف النخيل، ثم تغطي بالحصر بطبقة من الطين.

وكانت بعض الأسطح ذات قباب، ومبنية باللبن كبقية المنزل، وليست التقوسات وحدها هي التي وجدت في القرن السادس عشر قبل الميلاد، بل أن مخازن الغلال ذات



(شكل ٦) مخازن الغلال التي على شكل الصوامع الحالية وكان لها درج يصعد عليه العمال لملئها من أعلى. ويرى في الرسم كتبة يتولون الإشراف على الدخل ويسجلون الكميات التي أحضروها.. الخ.

القباب وجدت مرسومة قبل هذا الزمن بكثير. وليس من شك في أن الطوب (اللبن) قد أدى إلى اختراع الأقواس والقباب، فإن قلة الخشب في مصر أظهرت الافتقار إلى ما يقوم مقامه.

وكان الخشب يستورد بكميات كبيرة من الخارج، فخشب الأرز استورد من سوريا، والأخشاب النادرة كانت جزءًا من الخراج المضروب على البلاد الأجنبية التي فتحها الفراعنة، وكانت هذه الأخشاب ذات قيمة كبيرة في أوجه التزيين، حتى أن الطبقات الفقيرة التي لم يكن في استطاعتها شراؤها، كانت تستعيض عنها بأنواع رخيصة مموهة بالطلاء، وكانت الأبواب والنوافذ والصناديق وأنواع متعددة من المصنوعات الخشبية تصنع غالبًا من خشب الجميز الرخيص بعد أن يدهن حتى يشابه الأخشاب الأجنبية الثمينة، وتدل بقايا هذا النوع الموجودة في طيبة على أن هذه الأخشاب الرخيصة كانت خير بديل عن الحقيقي.

وفي بعض الأحيان كانت تصنع التوابيت من الخشب الأجنبي، وقد وجد كثير منها مصنوعًا من خشب أرز لبنان. وقد دفع غلاء الخشب الأجنبي بالمصريين إلى التقدم في فن التطعيم، وكان هذا الفن من الفنون التي بلغوا فيها شأوًا بعيدًا من المهارة والدقة.

وكانت السقوف تطلى بالجص، وتنمق بكثير من الألوان الزاهية، تنم عن ذوق دقيق في شكلها وتناسبها. وفي داخل البيت وخارجه كانت تقسم الجدران، في بعض الأحيان، إلى أقسام كبيرة مدهونة بالطلاء الأحمر

والأصفر، أو محاكية في لونها للخشب أو الأحجار. وتنقش بعض الصور على الجدران البيضاء للغرف المخصصة للجلوس، أو ترسم بعض مناظر الحياة القومية محاطة ومزدانة بإطارات من فوقها أفاريز من الزهور المختلفة، ذات الأصباغ الجميلة. وليس ثمة شعب كالمصريين القدماء أغرم باستعمال الزهور في كل مناسبة. فلقد كانت في فن عمارتهم زينة النقش الرئيسية. وما من ضيف إلا ويعطي باقة من الزهور الحقيقية دليلًا على الترحيب به. وكان الضيوف يعطون عادة زهرة من الزنبق وإكليلًا يوضع حول الرأس وآخر حول العنق.

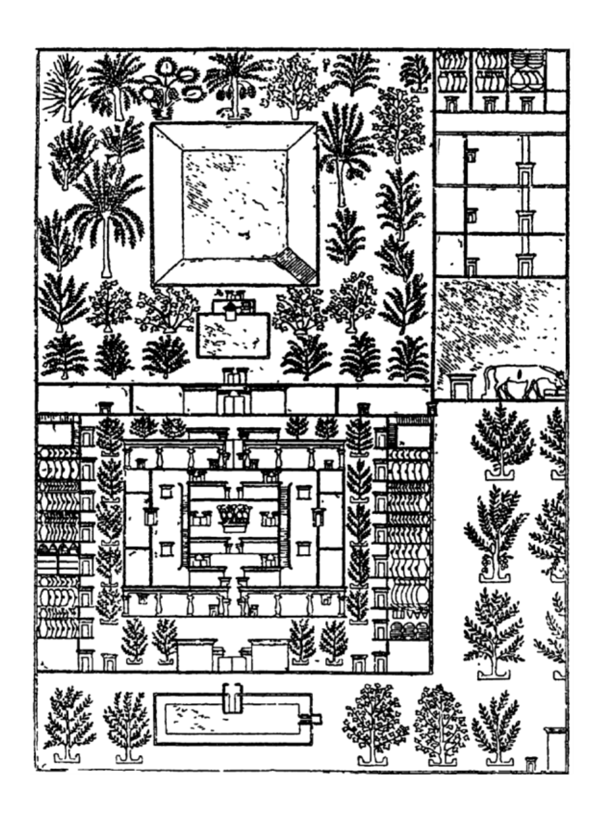
وكانت الزهور كثيرة الانتشار في كل صقع، وكانت تصنع منها باقات وقلائد تزين بها القواعد التي توضع فوقها الأواني في غرف المنادمة، ويلبس الخدم تيجانا من الزهر عند حمل الخمر إلى الجلساء، بل كانت آنية الخمر تكلل أيضًا بالزهور.

وكانت الأعمدة الطويلة الرفيعة تصنع على نمط يجعلها تلتئم مع ارتفاع المنزل، وكانت الخطوط الأفقية تسود معابد المصريين، كما هو الحال في بلاد اليونان، إلا أنهم لم ينفروا من جعلها متقاطعة مع الخطوط العمودية، كما هو ظاهر من الخطوط الطويلة في أبراجهم الهرمية الشامخة، وفي مسلاتهم العالية، بل إن لهم أن يدعوا الأولوية في اتخاذ الأعمدة الطويلة الكثيرة الانتشار أمام واجهات دورهم.

وكانت النوافذ مؤلفة من مصراعين خشبيين يدهنان كما يدهن البناء كله. وكانت الفتحات ضيقة لأنه كلما قل النور قلت الحرارة، وهم في مصر في حاجة شديدة إلى قليل من الضوء وقليل من الحرارة. ولم يكن حجم النوافذ يزيد على ثقوب مربعة حتى لا تشوه منظر المنزل الخارجي بسعتها وضخامتها، ولئلا تدخل الكثير من النور مما يضطرهم إلى اتقائه بالستائر كما نفعل الآن خضوعًا لرغبة صانعي الأثاث.

أما أسطح المنازل، سواء كانت في القرى أو في المدن، فقد كانت مستوية كما هو الحال عندنا في هذه الأيام، وعليها تجلس النساء يتحدثن إلى جيرانهن في رابعة النهار.

وكانت منازل المصريين الريفية واسعة الأطراف تكتنفها حدائق فسيحة ترويها أقنية تصلها بالنيل. وهي تشتمل كذلك على برك عظيمة في جوانب البستان لتكون بهجة للناظرين، كما كانت تستعمل للرى عندما يكون النيل منخفضًا. وطالما كان يتنزه فيها رب البيت ومن معه من الأصحاب والخدم في قارب صغير، وكانوا يتفكهون أيضًا بصيد السمك في المستنقعات الواقعة في أراضيهم ويستحبون عادة بعض أصحابهم أو أقاربهم. وكانت تبذل عناية خاصة فيما يختص بالبساتين. ويظهر غرامهم العظيم بالأزهار من الكمية العظيمة التي كانوا يزرعونها منها دائمًا، ومما كان يقدمه النساء



(شكل ٧) جزء من أجزاء قصر وجد رسمه على جدران إحدى مقابر تل العمارنة

لأزواجهن والأتباع لأسيادهم والأصدقاء لأصدقائهم من باقات الزهر في أثناء نزههم هذه (شكل ٥).

وربما زين المنزل نفسه بالمسلات كما تزين المعابد، ومن المحتمل جدًا أن جزءًا من البيت كان يخصص لأداء الفرائض الدينية. ومداخل هذه البيوت كانت عبارة عن أبواب تفتح وتقفل تقوم بين أبراج عالية، وكان بسور الواجهة باب صغير في كل جانب.

وكان يحيط بالمنزل نفسه سور واحد كبير. على أن ساحات الدار والبساتين والمكاتب وجميع أجزاء البيت الأخرى كان يحاط كل منها بسور خاص. وكانت تبني الجدران من اللبن فيما عدا الجهات الرطبة أو التي يصلها ماء الفيضان فقد كان يقوى الجزء السفلي من الجدران بقاعدة من الحجر. وكانت تطلى الجدران في العادة بالجص وترسم عليها خطوط متعرجة، أما أعلى هذه الجدران فقد كان يتوج بزينات خيالية على شكل السهام أو الشكل المسمى بالكورنيش.

وكان نظام البيوت الخلوية (الفيلات) يختلف باختلاف أصحابها ومناطقها، وما لدينا من نقوش ورسوم يوضح ترتيب هذه المنازل ونظامها العام توضيحًا كافيًا. فقد كانت تحاط بجدران عالية يتوسطها المدخل الرئيسي الأمامي الذي يتكون من باب كبير يحيط به بابان على الجانبين. ويؤدي هذا المدخل إلى ممشى واسع تظلله صفوف من وارف الأشجار. وثم توجد "برك" فسيحة تواجه أبواب جناحي المنزل الأيمن والأيسر اللذين يفصل بينهما طريق يبدأ من المدخل الرئيسي إلى ما يمكن أن يطلق عليه اسم وسط المنزل أو "صحن الدار". وبعد أن يمر المرء من باب الجناح الأيمن الخارجي يدخل إلى فناء واسع قد غرست فيه الأشجار وأقيمت حوله عدة غرف تنفتح أبوابها الخلفية على الحديقة. وعلى يمين هذا الفناء وشماله غرف تستعمل كمخازن وحجرة استقبال صغيرة في كل من الجانبين، وفي الجهة الأخرى يوجد الدرج الصاعد إلى الطابق الأعلى. وأمام كل من واجهتي البناء الداخليتين توجد إيوانات تحملها أعمدة ذات أبراج وأبواب. ويتكون داخل هذا الجناح من اثنتي عشرة غرفة وفنائين خارجيين وفناء في

الوسط تصل الأبواب بعضها ببعض، وعلى جوانب هذا الفناء الأخير تنفتح أبواب غرف الدور الأرضي الرئيسية ويوجد الدرج الصاعد إلى الطابق العلوي، وإلى الخلف توجد ثلاث غرف مستطيلة وباب ينفتح على الحديقة التي يقوم فيها كثير من الأشجار كما يوجد فيها منزل صيفي وبركة كبيرة مغمورة بالماء (قارن شكل ٥).

أما ترتيب الجناح الأيسر فيختلف عما سبق ذكره، فإن الباب الأمامي يوصل إلى فناء متسع يمتد بامتداد واجهة البناء ومحدود من الخلف بحائط الجزء الداخلي. ومن هناك توصل أبواب إلى فناء آخر محاط من ثلاث جهات بعدد من الغرف يوجد خلفها ممشى تفتح عليه عدة غرف أخرى. ولم يكن لهذا الجناح مدخل من الخلف بل كان يقوم منفردًا ومن حوله الفناء الخارجي، ويصل عدد من الأبواب بين الفناء وبين أقسام متعددة في وسط الدار "صحنها" حيث توجد الغرف التي سبق وصفها حول مماش وطرقات شتى، وكانت تستعمل إما للجلوس أو لخزن المحاصيل.

أما الخيل ومركبات السير والعربات فكانت تحفظ في صحن الدار أو الجزء الخلفي من البناء. أما الحظيرة التي يحفظون فيها ماشيتهم فكانت تبعد قليلا عن الدار. وكان لها سور خاص إلا أنها داخلة ضمن السور الكبير الذي يحيط بالأراضي الملحقة بالمنزل. وكانت تنقسم إلى قسمين: الحظيرة التي تحفظ فيها الماشية، والفناء الذي تقام فيه صفوف من الحلقات لتربط فيها الماشية عندما تأكل في أثناء النهار، وكان أربابها يتولون أمرها ويطعمونها في الغالب باليد.

وكانت مخازن الغلال تبعد أيضًا عن المنزل ويحيط بها سور مستقل. ويظهر أن بعض هذه الغرف التي كانوا يخزنون فيها الغلال كانت ذات سقوف مقببة وهي تملأ من فتحة قرب الجزء الأعلى منها ويصعد إليها بدرجات، وعندما كانوا يحتاجون إلى شيء منها كانوا يأخذونه من باب في القاعدة. وكان يتولى أمر الإشراف على المنزل وأراضيه حفظة ينظمون زرع الأرض وحرثها ويتسلمون كل ما نتج من بيع محصولها ويراقبون دخل الماشية ونتاجها، ويؤدبون المذنب من العمال بما يستحق من العقاب (شكل ٦).

فكان يوكل أحد هؤلاء في شئون المنزل ومثله في ذلك مثل الحاكم أو الناظر (راجع سفر التكوين ٣٩– ٥) وآخرين كمشرفين على مخازن الغلال والكروم (قارن متى ٢٠– ٨) أو زراعة الأرض وفلحها، وعدد أولئك الحفظة ومدى واجباتهم متوقف على مساحة الأرض ورغبة مالكها.

قصر الملك

يخيل إلينا حين نرى الأهرام الشامخة والمعابد الباذخة أن ملوك المصريين القدماء كانوا يقيمون في قصور عظيمة شاهقة. وهذا ما حدا بكثير ممن زاروا مصر في العصر الحديث –نخص منهم جماعة العلماء الذين رافقوا حملة نابليون ووضعوا الكتاب المسمى بوصف مصر– إلى أن يروا في كل أثر قصرًا باذخًا، وفي كل كلل بيتًا فخمًا، ولم يستثنوا من ذلك سوى الأهرام والمقابر المنحوتة في الصخور.

فقد رأوا في الأقصر والكرنك ومدينة حابو والقرنة قصورًا ملكية لا معابد دينية، ومن هنا اسموا تلك المنطقة الأقصر أو القصور، جمع قصر على الزعم القديم!

ولكن تتالت البحوث الأثرية منذ عصر شامبليون، فزادت معرفة العالم بأحوال مصر القديمة، وأن لم يستطع كثير من العلماء والأثريين أن يمحوا من مخيلتهم تلك الفكرة القديمة، فظلوا إلى عهد قريب يطلقون على تلك المعابد كلمة القصور، مثل فرجون (Fargusson- History of Architecture vol. 1 صفحة ١١٨ وما بعدها)، وذهب بعض منهم إلى شيء آخر، هو أن تلك الأبنية أن لم تكن قصورًا ملكية فقد كان يلحق بها على الأقل قصر الملك. وما زالوا يبحثون في تلك الغرف العديدة عما يحقق فكرتهم– ولكن أني لهم ذلك وليس في النقوش المثبتة على جدرانها أو فيما كتبه مؤرخو الإغريق ما يثبت كلامهم أو ما يشير إليه من قريب أو من بعيد.

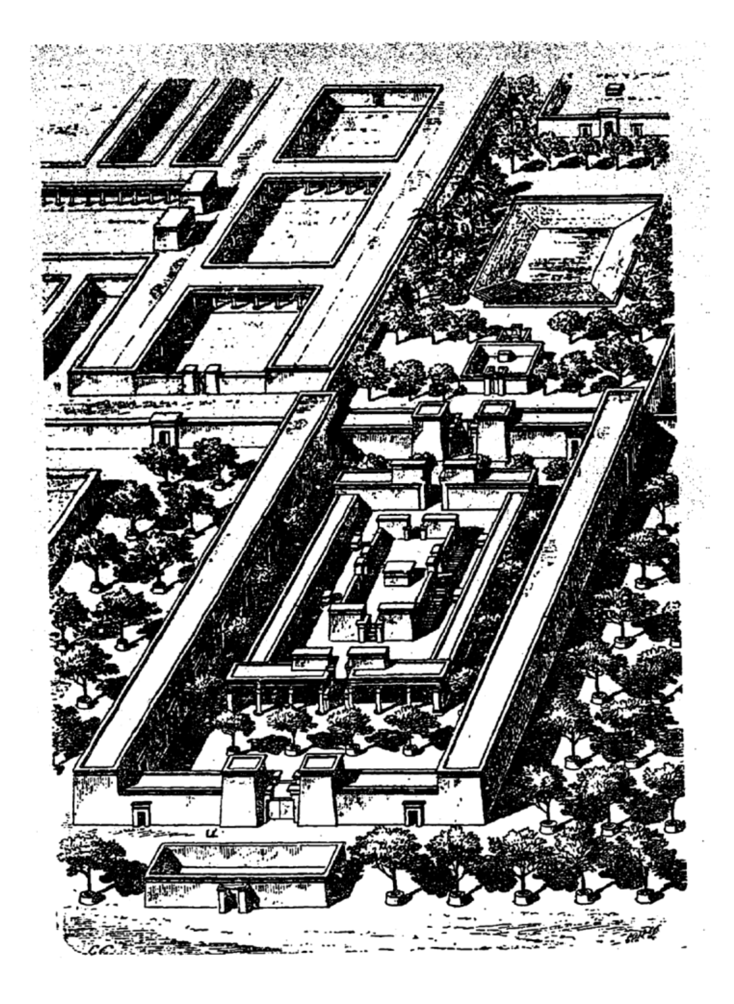
وثم مسألة أخرى يهدينا إليها الاستقراء والاستنتاج تنقض رأيهم هذا وتنفيه.

لم يكن الملوك بأقل من أفراد رعيتهم حبا في الاستمتاع بملذات هذا العالم ومباهجه. وقد كان المصري يحيا حياة سعيدة على قدر طاقته ويقضي "يومًا سعيدًا" على حد تعبيرهم باللغة المصرية القديمة، فكيف يعقل أن يرضى فرعون نفسه بأن يسكن تلك الأماكن المنزوية المظلمة حيث لا

يتمتع بالشمس الساطعة والنور القوي والمناظر الخلابة؟ بل ينبغي أن نتصور فرعون هذا وقد سكن قصرًا منيفا تمتد أمامه مشاهد الطبيعة الآسرة وتحيط بقصره الأشجار الوارفة وتتخلله البحيرات والنوافير تتلألأ مياهها تحت وهج الشمس أو ضوء القمر، مما يأسر القلب ويستهويه.

أجل! كان الملك يعيش في قصر يلاءم ما لمصر من ثراء ورخاء وما لملكها من قوة وسطوة. بل إن الملك كان يأنف أن يسكن قصر من سبقه ولو كان والده، فكان يعمد إلى جهة يختارها في العاصمة أو على مقربة منها وتقع عادة على شاطئ النيل أو على ترعة تتفرع منه ويأمر ببناء قصر له فيها بأقصى ما يمكن من السرعة. فيبدأ العمل بغرس الأشجار حولها وتعهدها بالسقي والإرواء من حين إلى حين ثم يضرب الطوب ويستغنى به عن الأحجار التي يقتضي قطعها ونحتها ونقلها وقتا طويلًا لا يستطيع الملك أن يبقى أثناءه في قصر سلفه.

وكان بناء قصر الملك يستغرق زهاء سنة، يقوم بعدها محاطًا بالحدائق والبساتين مزينا بالنقوش والرسوم.



(شكل ٨) صورة للقصر السابق (انظر شكل ٧) مرسومًا على طريقة المنظور الحديثة

هذا القصر الذي بني من اللبن على عجل، لم يكن يتعدى عمره عمر الملك. أما الأحجار الرملية والجيرية. وصخور البازلت والجرانيت فقد ادخروها لإقامة مبانيهم الأزلية، ونعني بها المقابر والهياكل. على أن هذه العجلة لم تكن بمانعة لهم من أن يزينوا قصورهم أجمل زينة، ويضفوا عليها ما شاءوا من الروعة والبهاء. وإذا قدرنا ما كان لفرعون من سلطة مدنية

مطلقة وسلطة دينية، يكفي للدلالة عليها أنها كانت تضفي عليه صفة الألوهة، لإدراكنا مقدار ما يجب أن يحفل به قصر الملك من عبيد وسرايا. وكان فرعون –إلى هذا– حرًا في أن يتزوج من شاء، في أي وقت شاء، وإلى أي حد شاء، لهذا كان الفراعنة يرزقون الجموع من الأبناء والبنات، فقد كان لرمسيس الثاني مائة وسبعون مولودًا، منهم **٥٩** من الذكور، حتى كان لا يعرف أعمار بعضهم ولا أسمائهم.

إذا ذكرنا هذا كله أمكننا أن نتصور مقدار سعة هذا القصر الذي كان يقيم فيه مثل هذا الجمع الحاشد من أبناء الملك وبناته ومن سراياه وعبيده، وحتى ليصح لنا أن نقول إن هذا القصر كان أشبه بالمدينة منه بالقصر. هذا إلى أنه يختلف اختلافًا كبيرًا عن قصور الملوك في العصور الحديثة، فلا وجه للمقارنة بينه وبين قصر التويلري أو قصر فرساي في فرنسا، فهذا يتكون من كتلة واحدة وواجهة واحدة يحيط بها البصر مرة واحدة، أما قصر فرعون فقد كان مؤلفًا من عدة أبنية بعضها إلى جانب بعض، أقيمت في فترات متباعدة واشترك في إقامتها أمراء عديدون.

وكان القصر حافلًا بكل ما يتصوره العقل من أسباب الرفاهية والترف: فهناك الحدائق الغناء تتخللها الجداول والبحيرات، وهناك الأحراش التي ينزل إليها الملك للصيد والقنص، وهناك الأفنية الواسعة يستعرض فيها الملك جيشه، وعلى الجملة كل ما يحتاج إليه الملك المترف المنعم إذ أقام به شهورًا أو أعوامًا.

وثم شيء آخر لم نتكلم عنه. قلنا إنه كان يلحق بقصر الملك –بل يكاد يكون جزءًا منه– مساكن أبنائه وبناته وذوي القربى إليه، ومساكن موظفيه وخدمه وعبيده، إلا أننا لم نذكر تلك المخازن العظيمة التي يخزن فيها ما يجبي من محاصيل الزراعة.

ولكي يكون الموضوع واضحًا نمهد له بكلمة عن النظام المالي عند المصريين القدماء، أو بعبارة أخرى عن المالية المصرية القديمة. لم يكن نظامهم المالي كنظامنا الآن. لم تكن هناك وزارة مالية كما هو عندنا الآن، أو بيت المال كما هو الحال في الأمم الإسلامية، أو الخزانة كما كان عند الرومان أو اليونان. ولم يكن عندهم نظام نقد فكانوا يحصلون ضرائبهم من نوع ما تنتج الأرض فمن يزرع قمحًا أخذوا منه ضريبتهم قمحًا ومن يزرع عنبا أخذوا منه عنبا، وهكذا، فاستلزم الحال أن توجد للدولة مخازن فسيحة تتسع لهذه الكميات الوافرة. ولما كانت العاصمة لا تتسع لجميع هذه المخازن، فقد أقيم في عاصمة كل إقليم مخزن تجمع فيه هذه المحاصيل. وبعد جمعها ينظر فيها، فيرسل أولا إلى قصر فرعون ما يلزمه، ثم يصرف مما يتبقى أجور العمال، ويدخر ما تخلف بعد ذلك. وعلى هذا فقد كان الجزء الغالب مما يجبي يرسل إلى العاصمة لتموين قصر فرعون، وجيشه المرابط هناك، وتخزن هذه الكميات في مخازن أقيمت إلى جوار القصر، مما جعل هذا القصر مدينة قائمة بذاتها تشمل كل ما يحتاج إليه الملك وجنوده وأعوانه وموظفوه من مأكل ومشرب وملبس.

ولنحدث القارئ عن أولئك الذين كانوا يقنطون في قصر الملك من الخدم والسرايا: كان يقوم بخدمة الملك وحده زهاء ثلاثين أو أربعين فرقة تختص كل واحدة منها بعمل معين. فهناك فرقة "أصحاب اليد" الذين يعنون بيد الملك وصيانتها وتقليم أظفارها وما شاكل ذلك!

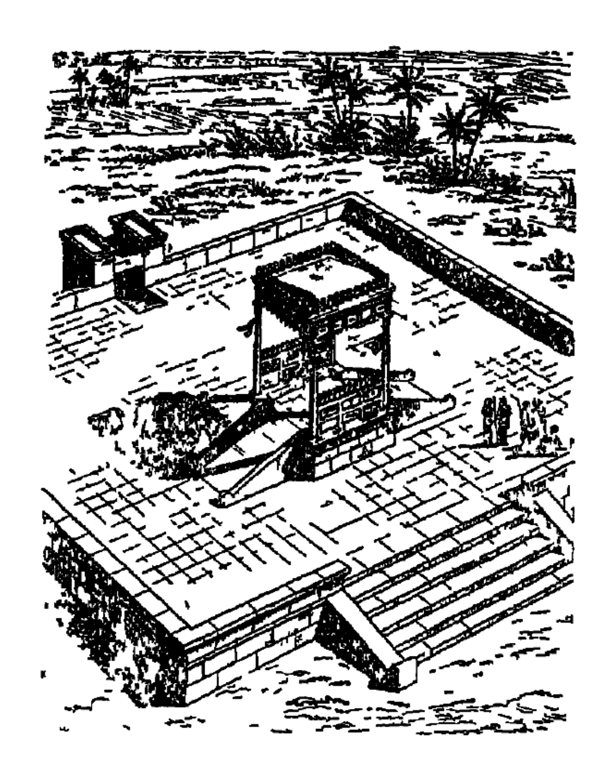
وهناك "فرقة العطارين" وهي المنوطة بحفظ أعطار الملك وتطيبه بها، وفرقة "أصحاب التيجان" وهم الذين يقومون على حاستها وإعدادها للمناسبات. وفرقة "أصحاب الثياب" وهي تنقسم إلى فروع، فرع يعني بحفظ القماش الذي تخاط منه الملابس، وفرع عمله خياطة الثياب، وفرع مهمته غسل الثياب والمحافظة عليها..!

وهناك فرقة لا يخلو أمرها من غرابة، هذه هي "فرقة السحرة" التي كانت تعين الملك في أداء مهامه الدينية وبعض شئونه الدنيوية، وكانت متصلة بطبيعة الحال من وجهة علم السحر بالكهنة، كما كانت تعين الملك في أعمال مدنية شتى. وكان إلى جانب هذه الفرقة الرسمية طوائف السحرة المنبثة في جميع أنحاء القطر. وفي النصوص المكتوبة حكايات كثيرة عن هؤلاء السحرة نذكر منها حكاية الساحر الذي قطع رأس أوزة ثم فاه ببعض كلمات سحرية فصار الرأس والجسم يقتربان حتى تلاقيا والتصقا ثانية. هذا إلى فرقة الموسيقيين والموسيقيات وفرقة الراقصات وفرقة الندماء وغيرهم ممن يعهد إليهم في مهمة تسلية الملك وأمر لهوه.

ولا يفوتنا هنا أن نصف قصرًا ملكيًا وجد رسمه منقوشا على جدران تل العمارنة. وسنفصل وصف غرف الاستقبال فيه ثم نوجز في وصف سائره. فأمام الباب يقوم بناء لا ندري حتى اليوم ما الغرض منه وإن كنا نرجح أنه كان مقرًا للخدم. ويلي ذلك باب القصر وهو يقع بين برجين في كل منهما باب صغير آخر على مقربة من زاويتي البناء، وتفتح الأبواب الثلاثة على فناء فسيح به غرف على الجانبين ممتدة في صفين طويلين كانت تستعمل كمخازن إذ يظهر الرسم ما فيها من أوان وجرار. أما الجهة الخلفية للفناء، التي تقابل الباب فتماثل مواجهتها. فهي تتكون من باب بين برجين يحيط به بابان صغيران. وفي هذا الفناء الكبير يقوم بناء آخر واجهته ذات إيوانات (بواكي) مزينة بالأعمدة. وهو يضم فناء آخر به غرف على الجانبين كانت تستعمل للسكن. وبه رحبة في الوسط يصعد إليها بعدة درجات. وتتوسطها مائدة لعلها كانت لتقديم القرابين. وخارج السور الكبير الذي يحيط بالبناء كله توجد مكاتب العمال وحظائر البهائم. تليها الحدائق والبساتين. ولعل أبدع هذه البساتين والأحراش ما يقع منها إلى خلف القسم الأول من البناء. وقد عنى الفنان بتوضيحها في رسمه الدقيق. (انظر شكلي ٧ و٨).

وكانت تغرس الأشجار في غالب الأحيان صفوفًا. وتحاط قاعدة الجذع بحافة مستديرة من الطمي. منخفضة في داخلها أي قرب الجذع، ومرتفعة عند أطرافها، فكانت تبعث الماء سريعًا إلى الجذور. ومن السهل أن نبين من الرسم بعض الأشجار كالنخيل والرمان والدوم والجميز أما الأزهار فلا تبين منها إلا زهرة اللوتس. (انظر شكلي ٧ و٨).

وكانت الحدائق الكبرى المحيطة بالقصر تقسم إلى عدة أقسام، أكبرها خاص بشجر الجميز والنخيل والعنب. أما حدائق الزهور والخضراوات فكانت تشغل مساحة لا يستهان بها، وكانت تزرع الشجيرات الصغيرة والأعشاب والزهور في أصص حمراء خزفية كتلك التي يستعملها الآن، وكانت تصف صفوفًا طويلة في المماشي والطرقات



(شكل ٩) كشك صغير من الخشب كان يقام في الحدائق الملحقة بالقصور



(شكل ١١) ملكة مصرية قديمة خارجة من أحد قصور طيبة، وهي ترى جالسة في محفها التي يحملها عدد من الفتيان الأشداء.

وكان بعض أصحاب القصور لا يكتفون بالبساتين فينشئون إلى جانبها متنزهات تتخللها بحيرات تجري فيها الأسماك، وساحات تحفل بالدجاج والأوز، ومرابط الماشية والجداء البرية والغزلان، وحيوانات أخرى يؤتي بها من البادية، ويعتبر لحمها من طرائف المائدة ولذائذها.

وكان يلحق بالقصر مزرعة العنب، فكانت الكروم تتدلى من (تكعيبات) تقام على عوارض متقاطعة مستندة إلى أعمدة ويحيط بها سور خاص. وتغرس خارج هذا السور صفوف من النخيل وأشجار الدوم وغيرها تمتد على طول السور الخارجي.

وكانت صهاريج الماء والبحيرات منبثة في أنحاء البساتين، تحيط بها قطع من الأرض تنمو فيها الحشائش والزهور وبجوار هذه البحيرات ترى أكشاك صغيرة أو منازل صيفية تظللها الأشجار وتشرف على أحواض الزهور (انظر شكل ٩).

ذلك النعيم والرفة في قصور الملوك جعل بعضا منهم ينغمس في الاستمتاع به، ويبذل في هذا جميع وقته وجميع جهده. ومما أدى إلى أن عددًا كبيرًا من الأسرات المالكة انتهى أمرها بالضعف والاضمحلال، وما جاء عهد الرمسيسيين إلا نتيجة لهذا الترف.

والصورة التي تقدمها إلى القراء مع هذا الكلام (شكل ١٠) وإن كانت خيالية، إلا أنها تصور في جلاء جانبا من لهو الملك وعبثه في بعض أوقات فراغه، فيرى فرعون جالسا على عرشه في وضع مملوء بالحيوية والمرح، ينظر في شوق ولهفة إلى راقصات قصره الجميلات وهن يرقصن على نغمات الآلات الموسيقية، على حين وقف حامل المروحة خلف الملك يجلب له الهواء المنعش، حتى يجتمع لسيده طيب المكان وطيب الصوت وطيب المنظر. فهذه الصورة وإن كان للخيال فيها نصيب إلا أن جميع الأشخاص الذين يظهرون فيها وردت رسومهم على انفراد على جدران المقابر التي لا تزال باقية إلى الآن، ونقلت هذه الرسوم بدقة ثم ضمت معا في هذه الصورة.

ويمثل (الشكلان ١١ و١٢) جانبًا من هذا الترف والنعيم.

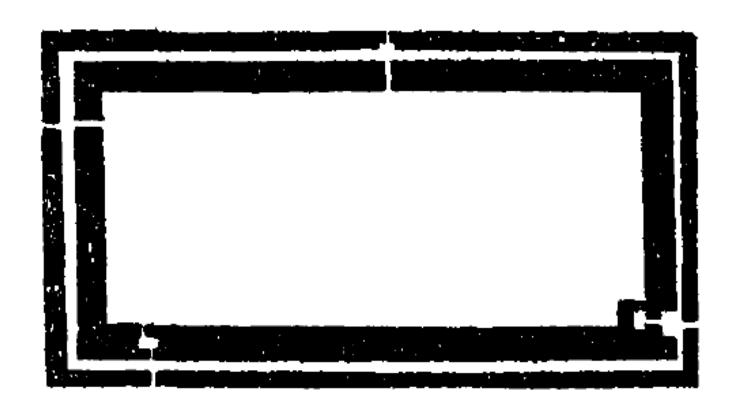
الحصون والقلاع

أحاط قدماء المصريين معظم مدنهم وكثيرًا من قراهم الكبيرة بأسوار متينة، وفقا لما تستدعيه خصائص البلاد الجغرافية ونظامها السياسي. فقد كان من الضروري أن تغلق منافذ الطرق المؤدية إلى الصحراء في وجوه البدو، وإن يحصن أمراء الإقطاع مدنهم وقراهم وممتلكاتهم الممتدة على حافة الصحراء ليؤمنوا غارة جيرانهم عليهم.

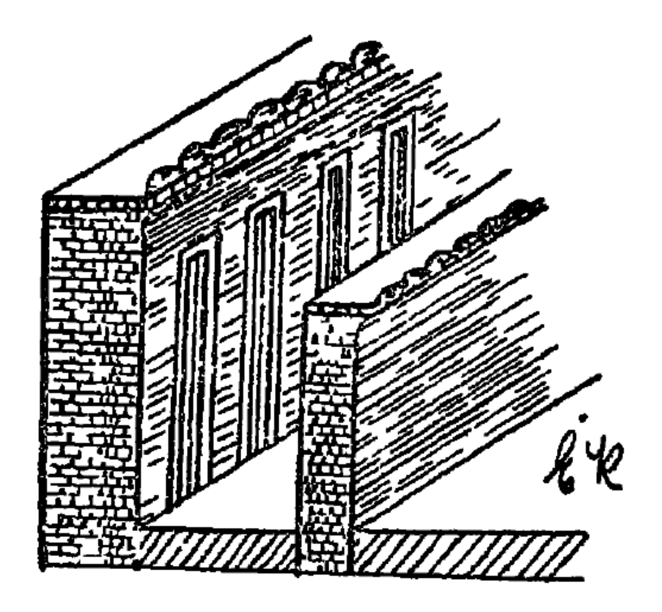
ولعل أقدم هذه الحصون ما وجد منها في أبيدوس (العرابة المدفونة) والكاب وسمنة. كانت أبيدوس تقع في مبدأ الطريق المؤدي إلى الواحات، كما كان يقوم فيها معبد للإله "اوريس"، فجعلها موقعها سوقًا تجارية؟، وجعلها معبدها مقصدًا لكثير من الحجاج والزائرين، مما أدى إلى ثرائها ورخائها فصارت قبلة لغارات القبائل الليلية من حين إلى حين، فاضطرها هذا إلى إقامة القلاع والحصون لحمايتها. وقد أقيم فيها حصنان لا تزال بقاياهما ظاهرة، أحدهما –وهو الأقدم– يعرف بكوم



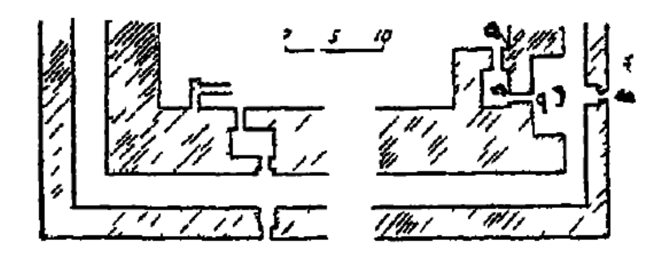
(شكل ١٢) ملكة مصرية من ملكات الدولة الحديثة ترى جالسة في إحدى قاعات قصرها وحولها الوصيفات. وجميع أجزاء هذه الصورة مستقاة من رسوم وجدت على جدران مقابر طيبة



(شكل ١٣)رسم تخطيطي للحصن الثاني بأبيدوس المعروف بشومة الريد ويرجع عهده إلى الأسرة الثانية عشرة



رسم يبين ما كانت عليه جدران شومة الريد في الزمان السابق. ونلاحظ في الشكل وجود
جدار خارجي يحمي جدار الحصن الأصلي



وهو بريا إلى اليمين رسم باب الدخول الرئيسي في الحصن الثاني بأبيدوس (شومة الريد)
وإلى اليسار رسم المدخل الجنوبي الشرقي للحصن نفسه

السلطان، وهو وإن كانت آثاره لا تزال ظاهرة إلا أن يد التدمير قد هدمت كثيرًا من أجزائه.

كان بناء "كوم السلطان" هذا كتلة من اللبن مستطيلة الشكل يبلغ طولها نحو مائة وسبعين مترًا وعرضها نحو خمسة وسبعين مترًا، يمتد طولها من الشمال إلى الجنوب وعرضها من الشرق إلى الغرب. وكان لهذا البناء باب رئيسي يفتح في الحائط الغربي على مقربة من الركن الشمالي الغربي، وبابان صغيران أحدهما في الجهة الجنوبية والآخر في الجهة الشرقية. ويظهر أن ارتفاع هذه الجدران كان يتراوح بين ثمانية أمتار واثني عشر مترًا، ويناهز سمكها مترين خصوصًا في الجزء الأعلى منها.

ولم تكن الطريقة التي اتبعت في بناء هذه الجدران منتظمة موحدة، بل اتخذ في إقامتها طريقتان مختلفتان يمكن التفرقة بينهما من ترتيب الطوب الذي استعمل في البناء. ففي بعض أجزاء الجدار وضع الطوب وضعًا أفقيًا، أي في "مداميك" أفقية، بينما وضع في أجزاء أخرى من الجدار نفسه وضعًا مقعرًا قليلًا، بحيث يحدث قبوة مستوية جدًا. وتتداول الطريقتان في البناء كله بانتظام ودقة، ولعل الدافع إليهما تقليل ضغط الطبقات أو المداميك العليا (المقوسة) على الطبقات السفلي (الأفقية) التي ترتكز عليها. ويقال أن هذه الطريقة تساعد كذلك على احتمال الزلازل والتقلبات دون أن تعرض البناء إلى الوهن أو التشقق. وسواء كان هذا الفرض صحيحًا أو غير صحيح فإنه مما لاشك فيه أن هذا الحصن قديم جدًا، وقد استولى على هذا الحصن في عهد الأسرة الخامسة أشراف أبيدوس فملئوا ساحته بمقابرهم ولوحاتهم الحجرية فأفقدوا الحصن بذلك ميزته الحربية.

أما الحصن الآخر فيعرف الآن "بشونة الزبيب"، ويقع بعيدًا عن الأول ببضع مئات من الأمتار، وقد بني في عهد الأسرة الثانية عشرة ليقوم مقام كوم السلطان. لكنه لم ينج من التخريب الذي بعث بالحصن الذي سبقه، خصوصًا في عهد الرمامسة. ولولا أن مدينة أبيدوس اضمحلت بعد هذا وضعف شأنها لما بقى للحصن أثر ولملأه الأهالي بمقابرهم ولوحاتهم كما فعلوا بكوم السلطان.

لم يكن عند المصريين القدماء من الآلات ما كانوا يهدمون به هذه الجدران الهائلة ويقتحمونها. وكل ما كانوا يملكونه من الوسائل لتخريب القلاع والاستيلاء عليها هو نبش الجدران، أو تسلقها، أو فتح الأبواب. فاتخذ المهندسون الذين قاموا ببناء الحصن الثاني –شونة الزبيب– من ضروب الحيطة والحذر في البناء ما يتغلبون به على طرق الاستيلاء المذكورة. فكانت تبنى الجدران الخارجية مرتفعة ومستقيمة دون أن يكون فيها أي التواء أو أبراج. وكان يبلغ طولها في الجهتين الشرقية والغربية نحو مائة وأربعين مترًا، وفي الجهتين الشمالية والجنوبية ما يقرب من خمسة وثمانين مترًا، وكانت تبني من اللبن في مداميك أفقية قوية خالية من الثقوب والفجوات، وكل ما عليها لا يعدو حلية تشبه الأبواب الوهمية التي نراها في لوحات الدولة القديمة. ويبلغ ارتفاع هذه الجدران الآن نحو اثني عشر مترًا ولم يكن ارتفاعها في الزمن القديم يتجاوز خمسة عشر مترًا وهو ارتفاع كاف لحماية الجنود والحامية من أي خطر إذا أمكن تسلق الأسوار بالسلالم المتحركة (السقالي) مثلا.

وكان سمك الجدران يناهز سبعة أمتار عند القاعدة، تقل بارتفاع الجدار حتى تنقص إلى ستة أمتار. ويظهر من رسوم الحصون والقلاع التي وجدت على جدران مقابر بني حسن من الأسرة الثانية عشرة أن هذه الجدران كانت تتوج بطف (كورنيش) كبير يحيط بها من جهاتها الأربع.

ولم يعرف المصريون القدماء طريقة حفر الخنادق والأخاديد أمام هذه الجدران ليمنعوا الوصول إليها والإغارة عليها، وإنما لجئوا –توصلا إلى حماية قاعدة الجدار



(شكل ١٠) صورة خيالية تصور جانبًا من لهو الملك وعبثه في بعض أوقات فراغه، يرى فيها الملك جالسًا على عرشه في إحدى قاعات قصره في وضع مملوء بالحيوية والمرح ينظر في شوق ولهفة إلى راقصات قصره الجميلات وهن يرقصن على نغمات الآلات الموسيقية. ومما يجدر ذكره أن خمسة الأشخاص الذين يظهرون في الصورة وردت رسومهم متفرقة على جدران مقابر طيبة،؟؟ تكاد تكون منقولة عن رسوم هذه المقابر نقلا حرفيًا.



(شكل ١٩) رمسيس الثالث يشرف من مركبته الحربية على تقطيع أيدي الأسرى الليبيين بعد أن قهرهم. وهذا الرسم يعتمد في جميع أجزائه على النقوش الموجودة بمعبد مدينة هابو بالأقصر. فملابس الملك، والكتبة الذين يسجلون عدد الأيدي المقطوعة، وجميع الأشخاص الآخرين الظاهرين بالصورة منقولون نقلا دقيقًا عن هذه النقوش المذكورة.

الأصلي من النبش والهدم –إلى إقامة جدران أخرى يبلغ ارتفاعها نحو ستة أمتار أمام الجدران الأصلية بثلاثة أمتار من كل جهة لتغطيها وتحميها (انظر الرسم الأوسط من شكل ١٣).

كانت هذه الطرق كافية لحماية الجدران من التخريب، على أن الأبواب ظلت بعد ذلك نقطة ضعف في البناء فوجه المصريون إليها قسطًا وافرًا من عنايتهم. ولما كان لهذا الحصن بابان أحدهما هو الباب الرئيسي

الذي يقع في الواجهة البحرية على مقربة من طرف البناء الغربي فقد اتخذوا من طرق التحصين والتعمية في الوصول إليها ما جعل اقتحامها أمرًا صعبًا. فلا يصل إليها العدو إلا بعد أن يدخل من باب ضيق ذي مصراعين خشبيين ضخمين يقع في الحائط الأمامي (الذي بني لحماية جدران الحصن الأصلية) –وهو مرموز إليه بحرف أ في الرسم– فإذا تجاوزه وصل إلى مساحة صغيرة (ب) مفرغة في نفس الجدار الأصلي. فإذا تخطاها وجد بابا ثانيًا (جـ) ضيقًا كالباب الأول تعلوه جنود الحامية الذين يصبون سيلًا حاميًا من كل جانب من قذائفهم على المقتحم. وكان على العدو الذي يصل إلى هذا المكان أن يواجه أخطارًا جديدة، فعليه أن يجتاز فناء مستطيلًا (د) محصورًا بين جدارين محصنين يتعرض فيه لهجوم الجنود المدافعين وقذائفهم. فإذا نجح بعد هذا في التغلب عليهم كان عليه أن يجتاز بابا (هـ) تعمدوا وضعه في زاوية يصعب الوصول إليها لكي يصل العدو بعد ذلك إلى داخل الحصن (انظر شكل ١٣، الرسم الأسفل إلى اليمين).

وكانت الأبواب تتشابه في طريقة بنائها، أن اختلف بعضها عن بعض فبقدر ما تختلف أذواق المهندسين الذين أقاموها.

وكان الباب الجنوبي الغربي يشبه بوجه عام الباب البحري مع اختلاف بسيط في مدخليهما.

أما في الكوم الأحمر (الكاب) فقد كان الباب محصنًا بطريقة تحمي من وراءه من جنود الحامية.

وكانت طرق التحصين التي اتبعت في القلاع والحصون التي سبق ذكرها تتبع كذلك في حماية المدن. فسايس وصان وهليوبوليس ومفيس وطيبة كانت كلها محاطة بأسوار مربعة أو مستطيلة تخلو من الحصون والأبراج ولا تمتد أمامها خنادق أو أخاديد، إذ لم تكن لهذه الوسائل جدوى مع قيام أسوار يتراوح سمكها بين عشرة أمتار وعشرين مترًا.

ولعل أقدم مدينة ظلت أسوارها قائمة إلى حد ما، هي الكاب التي أغار عليها النيل فلم يهدم سورها العظيم الذي يبلغ طوله نحو ٢١٠٠ قدم ويقل عرضه عن ذلك قليلًا. وكان بكل جهة من جهات هذا السور باب ما عدا الجهة الجنوبية.

وكانت تقوم منازل المدينة كلها داخل هذا السور مبعثرة بدون انتظام، متجاورة في الشمال والغرب، متباعدة في الجنوب والشرق. وكان يحيط بالمعابد سور آخر كانت الحاميات تلجأ إليه إذا ما اقتحم المغير سور المدينة.

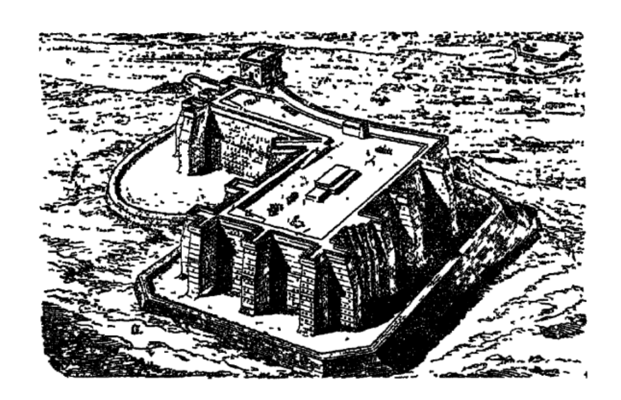
وكانت تلك الأسوار المربعة أو المستطيلة تحرس المدن في السهل المنبسط، ولكنها لم تكن صالحة لتأدية مهمتها في المدن القائمة على الهضاب المرتفعة، ففي كوم أمبو لا نرى للأسوار شكلًا معينًا، بل تتبع

المرتفع الذي تقع عليه المدينة انحدارًا واستقامة. ولذا فإننا نجد فيها نتوءات وانحناءات شتى.

أما في "سمنة" و"قمة" الواقعتين في بلاد النوبة على مقربة من النيل عند صخور الشلال الثاني –فقد أقام المهندسون من الأسوار والحصون ما يدل على براعة فائقة ودقة عظيمة، إذ أراد سنوسرت الثالث أن يقيم على حدود مصر من جهة الجنوب ما يمكنه من الرقابة والسيطرة على مياه النيل من جهة، وما يسد به الطريق في وجه سفن الزنوج القادمين من الجنوب من جهة أخرى، فرأى أن "قمة" الواقعة على الشاطئ الأيمن من النيل تمتاز بمناعة حصينة طبيعية، إذ تقع على تل تحيط به المهاوي والحفر من كل ناحية، فأحاطها بسور متين يبلغ طوله نحو مائتي قدم، وتقوم فيه قلعة بارزة في كل من الجهتين الشمالية الشرقية والجنوبية الشرقية تشرفان على المدخل من جهة وعلى طريق الماء من جهة أخرى.

أما "سمنة" فقد كان موقعها أقل حصانة وملائمة. فهي تقع على الشاطئ الأيسر للنيل، وليس هناك ما يحميها سوى جبل يقوم في الجهة الشرقية منها، بينما تقف الجهات الثلاث الأخرى معرضة مكشوفة. فرأى إقامة سور حولها، طوله في الجهة الشرقية ٥٠ قدما، وفي كل من الجهات الأخرى ٨٠ قدما. وبلغ من حرصهم أن بنوا سورًا آخر داخل هذا السور وعلى بعد مائة قدم منه ثم ردموا المساحة التي يحيط بها السور الداخلي فصار الجزء الواقع بين السورين أشبه شيء بالخندق (شكل ١٤).

ولقد عرف المصريون نوعًا آخر من الحصون في أثناء غاراتهم التي شنوها في عهد الأسرة الثامنة عشرة وما بعدها على القبائل الأسيوية. فقد رأوا البدو في الشام يتحصنون في حصون ذات شكل يختلف عما ألفوه في مصر، وأدركوا فائدتها ومناعتها



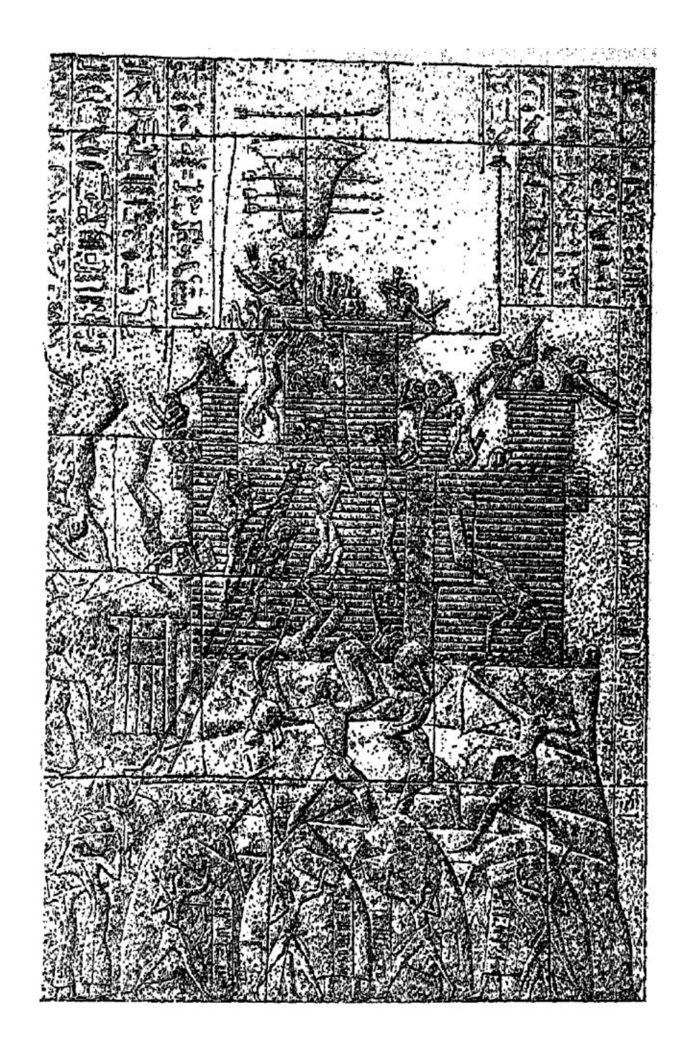
(شكل ١٤) ريم يبين ما كان عليه الحصن الذي أقيم في "سمنة" في حالته الأولى من فخامة وعظمة

في إغارتهم. فنقلوا عن المدن الكنعانية والحيثية أمثال عسقلان ودابور أسوارها التي كانت تتخللها أبراج تبني واجهاتها من الحجر. (شكل ١٥).

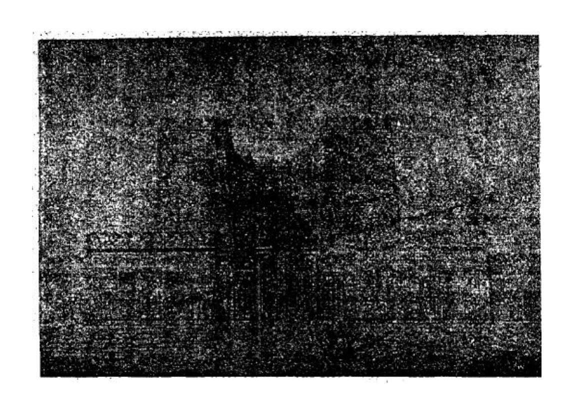
ومنذ عهد الأسرة التاسعة عشرة نجد الجهة الشرقية من الدلتا قد أحاطوها بسور ذي أبراج لتمنع غارات القبائل الأسيوية عليها، ثم اقتبسوا كذلك الاسم الأسيوي (ماجاديلو) وأطلقوا عليها فصار في لغتهم (ماكاتيلو). ولما رأوا أن اللبن لا يصلح لبناء هذه الأسوار، ابتنوها من الأحجار كما نجد ذلك في هليوبوليس ومنفيس. على أنهم كانوا يحيطون

بعض المدن الواقعة في السهل بسورين أحدهما وراء الآخر زيادة في التحصين والتأمين.

ولولا رغبة رمسيس الثالث في تخليد ذكرى حروبه لما أمكننا اليوم أن نقف على شكل تلك القلاع التي تعرف بالمجدول كما سبق بيانه. فقد أراد أن يضع في معبده الذي أقامه في مدينة حابو بناء يكون تذكارًا لحروبه وانتصاراته على القبائل الأسيوية فبني أمام هذا المعبد إلى الجهة الشرقية قلعة على هذا النمط تتألف من سور ضخم به باب يدخل منه الداخل إلى القلعة التي تتكون من كتلتين من البناء تتعاقب فيهما الأفنية ويربط الاثنتين معا باب تعلوه طبقتان. أما الأبراج فجعلوها عريضة القاعدة شحيحة القمة– ويبلغ طولها ١٧٢ قدما ومتوسط عرضها ٣٧ قدما– وذلك لتقاوم المغيرين طويلا (شكل ١٦).



(شكل ١٥) رسم يبين أسوار مدينة دابور ذات القلاع وقد حاصرتها الجيوش. والرسم منقول عن جدران الرمسيوم



(شكل ١٦) قلعة من الطراز الذي يطلق عليه كلمة (مجدول) أقامها رمسيس الثالث بمدينة حابو تذكارًا لحروبه وانتصاراته على القبائل الأسيوية

أما بعد الأسرة التاسعة عشرة فلسنا نجد أثرًا نقف منه على أسوار أو حصون.

وما عندنا بعد ذلك يمكننا أن نلخصه فيما يلي:

في القرن الحادي عشر قبل الميلاد جدد كهنة آمون الأسوار التي تحيط بمدينة طيبة والحيبة. وعلى أثر حركة شيشنق وانقسام البلاد إلى ولايات أخذ كل أمير يحصن إمارته ويقيم حولها ما شاء من قلاع وأسوار. وفي عصر بيعنجي لابد وأن يكون قد أقيم بعض الأسوار والحصون، ثم أتى عصر الإغريق فوجدوا البلاد على ما هي عليه من هذه الوجهة.

أما الأشكال ١٧ و١٨ و١٩) فتمثل مشاهد مختلفة من مناظر الحرب وتمرينات الجنود.

الأشغال العامة

لم تلق الطرق العامة في مصر القديمة نصيبًا وافرًا من عناية الدولة. إذ كان النيل هو طريقهم الطبيعي لنقل المتاجر، كما كانت الجسور والممرات التي تخترق الحقول كافية لمرور الأهالي ومواشيهم ونقل المحاصيل من قرية إلى أخرى. وكانت القوارب تجري في النهر وفروعه. كما كانوا يقيمون السدود لرفع مستوي الماء في الغدران والأحواض الضحلة لتسير فيها القوارب والسفن، وأحيانًا كانوا يخوضونها ويعبرونها بأرجلهم وفي تلك الوسائل البسيطة انحصرت سبل مواصلاتهم الداخلية.

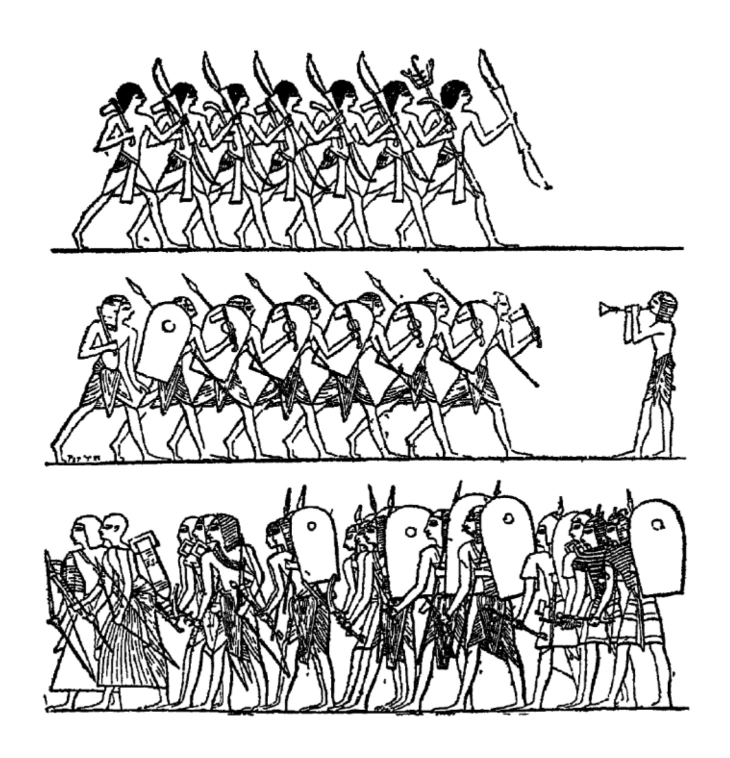
وكانت القناطر (الكباري) قليلة ولسنا نعرف في طول هذا العصر غير قنطرة واحدة تقع على مقربة من أسوار مدينة "زارو" القديمة التي لم يعرف بعد موقعها بالضبط وإن كان من المعروف أنها قد أقيمت على ترعة تقع على حدود الدلتا الشرقية وتفصل بين مصر وصحراء بطرة وكان يحميها من الجهة الأخيرة سور كبير.

وليس هناك من يعلم هل بنيت هذه القنطرة من الطوب أو الخشب، وهل كانت مرتكزة على أعمدة تسندها أولا.

أما الطرق الكبيرة المنظمة التي تخصص لها الحكومات الحديثة أموالًا طائلة لإنشائها أو العناية بها فقد كانت تهملها حكومة مصر القديمة إلى حد ما. مؤثرة عليها بالعناية والاتفاق ثلاثة أشياء: المخازن أولا وطرق الري ثانيًا والمناجم والمحاجر ثالثًا.

ولقد أوجزنا القول في فصل سابق عن النظام المالي في مصر وقلنا أن المالية المصرية كانت تنحصر في جمع كميات مما تنتجه الأرض أو تخرجه المناجم، فقد كانت تجبي الضرائب من نوع ما تنتجه الأرض، فكانت قمحا ممن يزرع القمح، وعنبا أو نبيذًا ممن يغرس الكروم، وهكذا. وبعد أن تجمع الضرائب توزع منها أجور العمال، والموظفين –التي لم تكن سوى أنصبة من القمح والنبيذ والأقمشة وما إليها تختلف باختلاف العمل والمنصب– ويرسل منها ما يحتاج إليه قصر فرعون والجيش المرابط في العاصمة. ويحفظ ما تبقى بعد ذلك في مخازن الدولة. غير أن حفظ هذه الغلات بحالتها الطبيعية لم يكن أمرًا مستطاعًا، فكما أن الأفراد يحولون القمح مثلا إلى خبز يأكلونه، كذلك كان للدولة مطاحن للغلال تحولها دقيقًا. فأصبحت بذلك الدولة "صانعة" أيضًا تقيم المطاحن للغلال، والمعاصر للعنب والمذابح للماشية، ومصانع التجفيف لحفظ اللحوم، وكما أن الدولة صارت بهذا صانعة فقد صارت "تاجرة" كذلك إذ كانت تبيع للأفراد ما تنتجه مصانعها هذه.

اتسعت المخازن بذلك وتعددت أنواعها ودرجاتها فضاقت بها العاصمة على سعتها. فأقاموا مخزنًا في كل عاصمة من عواصم الأقاليم يخزن فيها ما يجمع من الضرائب. ولا يحول إلى العاصمة الكبرى إلا ما كان لازما لقصر فرعون ولجيشه. وصار يعين لكل مخزن من هذه المخازن الفرعية موظف خاضع لمدير المخازن كلها وهو الذي يشرف عليها ويهتم بنظامها، وكان هذا أشبه بوزير المالية في عصرنا ويعين في الغالب من ذوي القربى إلى الملك.



(شكل ١٧) فرق من جنود الجيش المصري القديم يقومون بتمريناتهم اليومية (عن نقوش بطيبة)

ولقد رأى المسيو نافيل Naville العالم الأثري السويسري في طوخر (التي حققها ببيتوم) عدة مخازن للغلال مستطيلة الشكل. كما وجدت بعض الحجرات المبنية من اللبن ملحقة بالرمسيوم في طيبة، كان يخزن بها النبيذ وغيره مما يحتاج إليه رجال المعبد. وفي فيله وأمبوس وأدفينا وعلى طول الجهة الشرقية للدلتا كانت تقوم عدة مخازن سيظهر الكثير منها عندما تقوم حفريات منظمة واسعة النطاق في هذه الجهة.

وكانت طريقة الري بسيطة. فالقنوات تحفر مستقيمة غالبًا ثم تعمق إلى حد ما. أما الجسور فكانت تقسم النهر إلى عدة أحواض، ويمر عليها

الناس والمواشي في تنقلهم بين القرى. وهي عادة من التراب والطمي، وقلما تكون من الأحجار "كجسر قشيشه"



(شكل ١٨) فرق من جنود الجيش المصري القديم وهم يقومون بتمريناتهم إلى جانب إحدى القلاع وهذا الرسم ولو أنه خيالي إلا أن الجنود وملابسهم وحركاتهم كلها مأخوذة عن النقوش التي وجدت على مقابر طيبة، ويجدر مقارنة هذا الرسم بالشكل السابق (رقم ١٧) ليمكن تبين مقدار الدقة التي توخاها المصور في نقل الحقيقة كاملة في صورته.

الذي قام بعمله الملك "مينا" عندما حول مجرى النيل من مجراه الأصلي إلى مجراه الحالي وبني عاصمته منف في الفضاء الذي تخلف من ذلك، ولا تزال بقايا هذا الجسر ظاهرة على مسيرة ساعتين جنوبي ميدوم. وتبدأ هذه الجسور والقنوات من جبل سلسلة على مقربة من أسوان وتسير محاذية للنيل حتى تصل إلى جوار الفيوم، فيخرج فرع منحدر إلى هذه المنطقة الواطئة فيغمرها ويكون فيها بركًا أهمها بركة قارون، ثم ما زاد من فيضه يرجع إلى النيل ثانية. إلا إننا إذا تابعنا هيرودوت فيما يقوله لوجدنا أن الفكرة في وجود هذه المستنقعات لم تكن بسيطة كما يتراءى لنا إذ هو يعزوها إلى حكمة ملك هو "موريس" أنشأ البحيرة وسماها باسمه لتكون أشبه بخزان للمياه. ففي السنين التي يزيد فيها الفيضان يحبس ما زاد منه في هذا الخزان ليلجئوا إليه إذا ما هبط الفيضان فيوزع منه على أراضي مصر الوسطى والوجه البحري. ويقول هيرودوت إنه كان في وسط هذه البحيرة هرمان يعلوهما تمثالان أحدهما للملك والآخر للملكة. وذاك القول هو الذي حير مهندسي اليوم وغيرهم من الجغرافيين، إذ يتساءلون: في أي جهة من الفيوم كانت تقع هذه البحيرة الهائلة التي يبلغ محيطها تسعين ميلا. قال "لينان" قولًا معقولًا هو أنها كانت تمتد من اللاهون إلى مدينة الفيوم، مستدلًا على هذا بآثار جسر يقع في هذه المنطقة، ولكن الأبحاث الحديثة خيبت ظنه هذا وخطأت تعليله. لأن هذه الآثار العالية التي اعتمد عليها يرجع عهدها إلى المائتي سنة الأخيرة فحسب!. والعلامة الأستاذ "ماسبرو" يرى أن هذه البحيرة –بالحجم الذي ذكره "هيرودوت"– لم يكن لها وجود مطلقا وإنما زار "هيرودوت" مصر في وقت الصيف والفيضان

على أشده فغمرت المياه الإقليم (الفيوم) فخيل إليه أنها بحيرة حفرت لغرض خاص.

أما السدود فقد أقيمت في جهات متعددة. واكتشف أحدهما الدكتور "شوينفرث" على مسافة ستة أميال ونصف ميل من حمامات حلوان. وكان قد أقيم لغرضين: أولهما أن يحجز الماء الكافي لشرب العمال الذين كانوا يشتغلون في قطع الأحجار هناك. ثانيهما أن يحجز ما ينزلق من الروابي والتلال من أن يسقط على العمال أو يعترض طريقهم فيعطلهم.

ويبلغ عرض الوادي نحو ٢٤٠ قدما، وارتفاع الجوانب يتراوح بين ٤٠ و٥٠ قدما. وكان السد البالغ سمكه ١٤٣ قدما يتكون من ثلاث طبقات: ففي الأسفل قاع من الطين والحصى، يتلوه كتلة من الأحجار الجيرية، ثم حائط من الحجر المنحوت المبني بمداميك، وتكون هذه الطبقات معًا عددًا من الدرجات. ولا يزال باقيًا في هذا السد اثنان وثلاثون درجة من درجاته الخمس والثلاثين، وما يزال ما يقرب من ربع السد قائمًا عند جانبي الوادي إلى اليمين وإلى اليسار، ولكن الجزء الأوسط اجتاحته السيول.

أما المحاجر فقد كان الوصول إليها عسيرًا، ولو لم تشق إليها الطرق لتعذر بلوغها. وكان الديوريت والجرانيت الأشهب وغيرهما من الأحجار يؤتي بهما من وادي الحمامات، لذا أقيمت صهاريج كثيرة تملأ من عيون يستنبعونها هناك، فأمكن إقامة قرى صغيرة حولها، وكم من آلاف العمال

المأجورين والمسخرين من الأرقاء والسجناء عملوا في قطع الأحجار تحت أمرة جند من الليبيين القساة أو الزنوج الغليظي القلوب يسومونهم سوء العذاب. وكان أي اضطراب في الدولة يؤدي إلى إغارة البدو من الصحراء، وهروب هؤلاء المسخرين، ورجوع الجند إلى وادي النيل من تلك الأراضي النائية التي كانوا يعتبرونها كمنفى.

ولما كانت الأحجار النادرة كالجرانيت الأسود والبازلت والديوريت والبرشيا عسيرة المنال، فقد أبقاها المصريون لصنع التوابيت الحجرية والتماثيل وآثار الفن. أما الأحجار الجيرية والرملية وكذا الجرانيت الأحمر فقد كانت محاجرهم في وادي النيل نفسه، لذا سهل الوصول إليها فاستعملوها لبناء معابدهم ومقابرهم. وعندما كانت الطبقة السفلى من طبقات المحجر هي التي تحتوي على الأحجار التي يريدونها فقد كانوا يحفرون حفرًا فسيحة في صميم الصخر ليصلوا إليها بعد أن يتركوا بعض أعمدة قائمة ترتكز عليها الطبقات العليا، فاتخذت بعض المحاجر المهجورة معابد صغيرة، مثل معبد "سبيوس ارتميدوس" الذي وقفه تحتمس الثالث على عبادة الآلهة المحلية بخت.

أما محاجر الأحجار الجيرية فكانت في طرة والمعصرة. وقد أبانوا عما لهذا الحجر من الميزات، مما جعل المعماريين والمهندسين يؤثرونه في البناء على سواه، وذلك لسهولة قطعه وثباته للبناء، ولصلابته ومقاومته. أما الأحجار الرملية فكانت توجد في جبل سلسلة، وكانت تقطع إما قطعًا عموديًا يبلغ ارتفاعه من ٤٠ إلى ٥٠ قدما، وإما قطعًا غير عمودي ذا

درجات صغيرة لا تسع أكثر من قدمي شخص واحد. وكان يخط على الحجر بالقلم الأحمر حول المساحة التي يريدون قطعها، ويرسمون أبعاد الشكل الذي يريدون أن ينحتوه من هذا الحجر. ولقد وجدت بعثة فرنسية آثار رسوم على الحجر لعمل تيجان أعمدة على شكل رأس الآلهة "حتحور" في محاجر أبو فوده.

أما الطريق الذي كانت تنقل به الأحجار من أسوان فهو النيل. أما من المحاجر التي تبعد عن النيل شيئًا ما، كطره، فكانوا يحفرون الترع لتنقل الأحجار في قواربها إلى النيل. أما إذا بعد المحجر عن النهر فتنقل في زخافات تجرها الثيران أو العمال كما نرى ذلك مرسومًا على جدران أحد المحاجر في طره.

الفصل الثاني

فن العمارة الدينية

المعابد

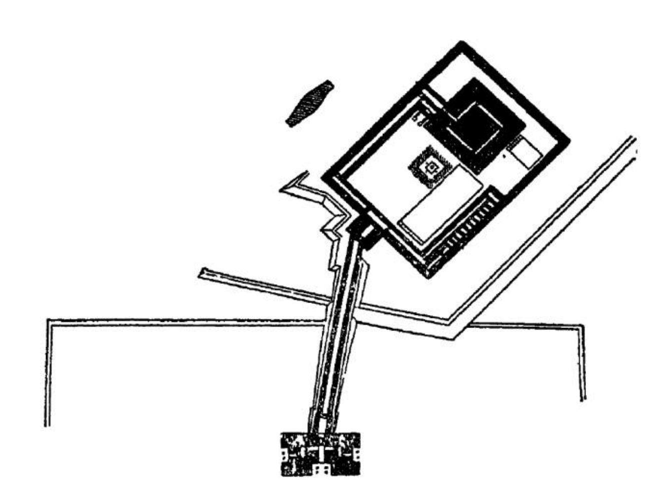
ليس هناك شك في أنه قبل قيام الأسرات في مصر، كان الناس يعبدون عددًا من الآلهة في أماكن خاصة لم يبق لها أثر لأنها بنيت من مواد هشة كالأخشاب، ثم تدرجوا فبنوا المعابد من اللبن، حتى جاء العصر التاريخي فأقاموها من الأحجار.

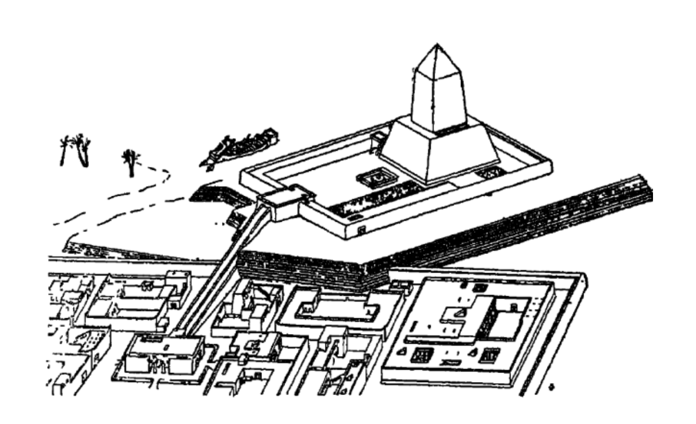
ويتعذر علينا وصف المعابد الحجرية الأولى لأنها أنشئت في عصور سحيقة وعدل بناؤها، بل غير تصميمها الأول في كثير من الأحيان، فأصبح شكلها الجديد ينافي شكلها القديم. وكل ما نعرفه على وجه الدقة في أمر هذه المعابد هو أنها كانت تنشأ في جهات معينة دون غيرها. مثل هليوبوليس ومنفيس وأبيدوس وطيبة وغيرها من المدن التي كانت مقر الآلهة منذ عشرة آلاف سنة تقريبًا.

حقيقة أن أسماء الآلهة التي عبدت فيها قد تغيرت وزيدت عليها أبنية عديدة بالتعاقب، ولكن هذه الجهات بقيت متمتعة بشهرة دينية عظيمة رغم أن التواريخ أو الأساطير التي أوجدت هذه الشهرة قد بادت ونسيت.

ومعظم المعابد التي لا تزال قائمة في مصر يرجع تاريخها إلى عصري الدولة الحديثة والبطالسة. أما معابد الدولتين القديمة والوسطى فقد باد معظمها ولم يبق من آثارها إلا القليل.

وأجدر معابد الدولة القديمة بالذكر معبد الشمس الذي بناه الملك "ني أوسررع" من ملوك الأسرة الخامسة، بابي جراب، بجوار أبي صير. يتألف هذا المعبد من فناء كبير مكشوف أقيم بالجانب الغربي منه بناء منحدر الجوانب يشبه المصطبة اتخذ قاعدة تقوم عليها مسلة كبيرة هي رمز الإله "رع". وقد اندثرت هذه المسلة الآن. وكان يصل بين المسلة ومدخل المعبد سلسلة من الممرات والغرف كلها مسقوفة تقع في الجانب الجنوبي





(شكل ٢٠) معبد الشمس الذي بناه الملك (ني أوسر رع) أحد ملوك الأسرة الخامسة بأبو جراب.
والرسم الأول يبين تصميمًا للمعبد والثاني يبين ما كان عليه المعبد في الزمن القديم

من الفناء. وتقوم أمام المسلة مائدة قرابين عظيمة مكونة من خمس كتل من المرمر يقع إلى الجهة الشمالية منها مكان قليل الارتفاع أعد لذبح الحيوانات به قنوات كانت تجري فيها دماء الضحايا إلى عشر جرار عظيمة لم يبق منها إلا تسع. وهناك مذبح آخر في الجهة الشمالية من المسلة لا يختلف عن سابقه. وربما كان أحد المذبحين معدًا لقرابين الإله رع والآخر لقرابين الآلهة حتحور (شكل ٢٠).

فهذا المعبد يوضح لنا طراز المعابد التي كانت تقام في هذا العصر للإله رع، لأنه من الثابت أن "سحورع" و"نفر إركارع" وغيرهما من ملوك الأسرة الخامسة كانت لهم معابد شمسية كهذه لم يكشف عنها إلى الآن.

أما معابد الآلهة الآخرين فلم يعثر لها على أثر، غير أن عددًا من المعابد الأخرى قد كشفت عنه الحفائر التي أجريت في الثلاثين سنة الأخيرة، ونعني بذلك معابد الأهرامات الجنازية التي كانت تبنى في الجهة

الشرقية من الأهرام لتقام فيها الطقوس الجنازية للملك المتوفى، وأقدمها معبد هرم سنفرو بميدوم (الأسرة ٣)، ثم معبد هرم خفرع، (العلوي والسفلي، والأخير منهما يعرف بمعبد الجرانيت)، ومعبد هرم منقرع وكلاهما بالجيزة ويرجع عهدهما إلى الأسرة الرابعة، وأهمها جميعًا معابد أهرامات "سحورع" و"نفر اركارع" و"ني أوسررع"، (الأسرة الخامسة)، بأبي صير، فقد كانت جدرانها مغطاة بنقوش بديعة ملونة نقل الكثير منها إلى المتحف المصري (راجع ما كتب عن هذه المعابد الجنازية عند الكلام عن الأهرام).

أما في الدولة الوسطى، فإذا استثنينا بعض المعابد الجنازية التي وجدت خربة متهدمة كمعبد "امنمحيت" الثالث بهوارة، المعروف باللابرنت، ومعبد منتوحتب الثالث ببالدير البحري، فإن معابد هذا العصر لا نجد من آثارها ما يوضح لنا صورتها كثيرًا أو قليلًا. ولكن من الثابت أن ملوك الأسرة الثانية عشرة قد قاموا بتجديد المعابد التي شيدها أجدادهم. وببناء معابد جديدة كذلك. ومن المرجح أن معابد الأسرة الثانية عشرة كانت كبيرة وجميلة تزين النقوش البديعة كثيرًا من أنحائها، وذلك لأن هذا العصر كان عصر المقابر المنحوتة في الصخور ذات الألوان الزاهية والصور الدقيقة. فإذا كان الأفراد أو الملوك قد زينوا مقابر الجثث وزخرفوها، فلا يعقل أن شعبًا شديد التدين كالشعب المصري القديم لا يهتم أكثر من هذا ببيوت الآلهة ما كان يعبر المصريون القدماء عن المعابد.

وإذا فنحن نستخلص من هذا أن معابد الأسرة الثانية عشرة كانت بلا شك عظيمة الحجم، ولولا ذلك لكانت المسلات الجرانيتية العظيمة

التي كانت توضع أمامها غير ملائمة لها. ومن أهم آثار هذا العصر المعبد الصغير الذي أقامه ملوك الامنمحعت والسنوسرت في الكرنك تكريمًا للإله أمون، فكان نواة للمباني التي تنافس من بعدهم من الملوك في إقامتها في هذه الجهة.

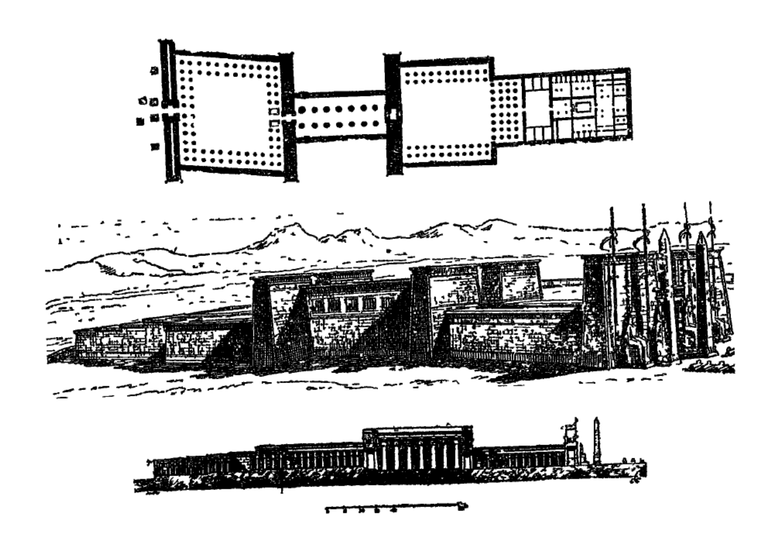
أما المعابد التي أقامها ملوك طيبة والبطالسة والتي لا تزال قائمة بيننا فتظهر للنظرة الأولى معقدة الأجزاء، مختلفة الترتيب والنظام، غير أننا إذا نظرنا إليها نظرة إمعان وجدناها ترجع إلى شكل واحد معين، يتكون من أربعة أجزاء متوالية: من (١) صرح (ونعني به ترجمة لفظة بيلون Pylone الإفرنجية) (٢) فناء متسع على جوانبه بواكي مسقوفة (٣) قاعة للأعمدة، ثم (٤) هيكل يحيط به عدد من الغرف.

وكان يؤدي إلى الصرح الأول طريق عريض صفت على جانبيه تماثيل أبي الهول على مسافات منتظمة، مرتكزة على قواعد متجهة برؤوسها إلى محور الطريق. وأطول طريق نعرفه من هذا النوع هو الطريق الذي كان يوصل بين معبد الأقصر ومعبد الكرنك والذي كان يزيد طوله عن ميل وربع ميل تقريبًا. ومن المحتمل أن يكون قد قصد بوضع هذه التماثيل على جانبي الطريق أن تمثل أرواحًا تحرس المعبد وتحوطه.

وكان يقوم حول بناء المعبد سور من اللبن يقع إلى خارجه طريق التماثيل. ويتكون الصرح من باب عظيم مستطيل الشكل يحيط به برجان

شاهقان تنحدر جوانبهما. ويلاحظ أن الأبراج من الخصائص البارزة في المعابد المصرية القديمة.

وكانت تحل واجهة هذه الأبراج في الأعياد بعدد من الأعمدة الخشبية الملونة تتطاير من أعلاها الشرائط أو الأعلام، وعلى جانبي باب الصرح يوضع تمثالان للملك من الجرانيت أو الحجر الجيري أو الرملي، ومسلتان من الجرانيت مرتكزتان على قواعد ذات حجم مناسب. وكانت توضع تماثيل أخرى في بعض الأحيان أمام أبراج الصرح. أما الفناء فقد كان يحيط به من ثلاث جهات ايوانات (بواكي) مسقوفة. ويلي هذا الفناء قاعة الأعمدة التي كانت تتصل بالفناء عادة بصرح آخر. وكان الفناء وقاعة الأعمدة التي تليه مجمع الناس في الحفلات والأعياد، وفي أحدهما أو كليهما كانت توزع الحيوانات المذبوحة والصدقات. أما الجزء الذي يقع خلف قاعة الأعمدة فربما كان مخصصا للكهنة ولتأدية الطقوس المقدسة، وفيه يقع الهيكل، وهو حجرة يكتنفها الظلام من كل جانب، ضيقة منخفضة السقف، ولا يدخلها سوى فرعون والكهنة، ولم يكن بها في العادة تمثال أو



(شكل ٢١) معبد الأقصر– رسم تخطيطي له، مع مقطع طولي ورسم يبين حالته التي كان عليها في الزمن القديم

رمز وإنما زورق مقدس أو مظلة من الخشب الملون موضوعة فوق قاعدة. أما في الحائط فقد أحدثوا فجوة في كتلة من الحجر أعدوها ليوضع فيها تمثال الإله المحلي أو رمزه، أو الحيوان المقدس الخاص بهذا الإله أو صورته وذلك في أيام معينة. وكان لابد للمعبد أن يكون به هذا الهيكل أو قدس الأقداس، بل إذا لم يكن بالمعبد سوى هذا الهيكل لما قل من الوجهة الدينية عن أعظم المعابد وأكبرها. غير أنه من النادر وخصوصًا في المدن الكبيرة، أن تقتصر خدمة الآلهة على أداء الطقوس والفرائض في هذا الهيكل فكان يقام حول الهيكل (أو "بيت الإله" كتعبير اللغة المصرية القديمة) مجموعة من الغرف تخزن فيها أدوات الضحايا والطقوس كالأزهار والعطور والزيوت والأواني والأوعية وما إليها.

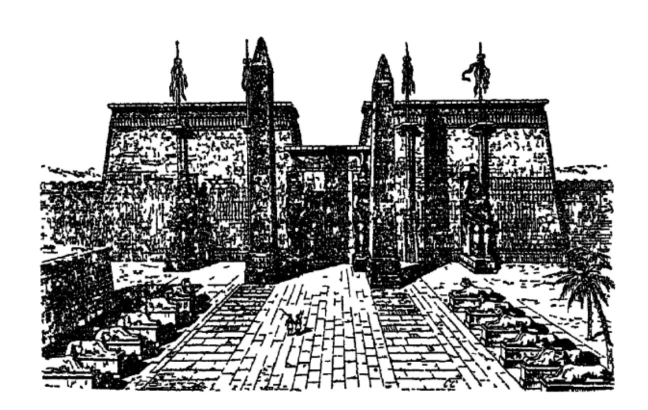
وفي الفضاء الذي يقع خارج حوائط المعبد، ويدخل ضمن السور العام المبني من اللبن، كانت توجد البحيرة أو البحيرات المقدسة (كما هو الحال في معبد الكرنك) حيث كان يستحم الزائر أو الحاج إلى المعبد، وتقام في مياهها مواكب الزوارق المقدسة.

هذا وصف موجز لأهم خصائص المعابد المصرية التي بنيت أو تجددت فيما بين ١٣٧٠ق.م و٢٠٠ق.م ولم يكن كثير من المعابد الصغيرة التي بناها البطالسة قبل الميلاد بقرنين تقريبًا سوى صور معدلة من المعابد الصغيرة التي يرجع تاريخها إلى الجزء الأخير من الأسرة الثامنة عشرة. وإذا درس المرء عددًا من المعابد فإنه لاشك واصل إلى الحقيقة الآتية: وهي أن المعابد لا يختلف بعضها عن بعض إلا في أمور صغيرة نسبيًا خاصة بكل منها.

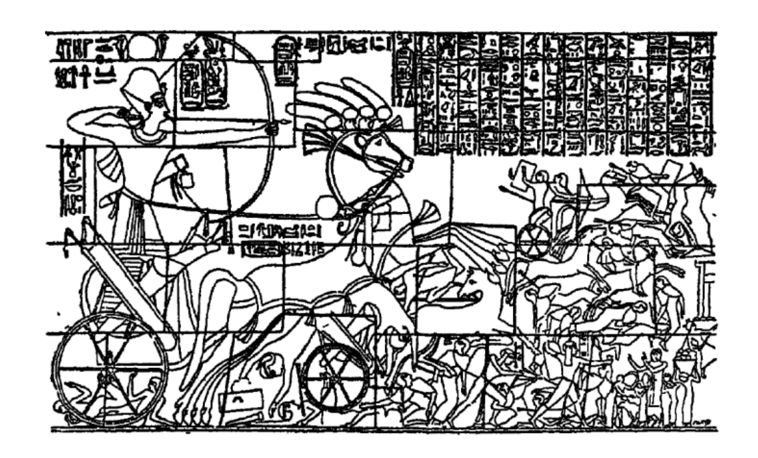
الآن وقد تكلمنا عن المعابد الدينية كلامًا عامًا شاملًا، فإننا ننتقل إلى وصف أحد المعابد الشهيرة وهو معبد الأقصر ليوضح ما بيناه آنفا (انظر شكل ٢١).

كانت تقوم أمام الصرح ستة تماثيل لرمسيس الثاني، اثنان منها يمثلان الملك وهو جالس، أما الأربعة الباقية فتمثله وهو واقف، ولم يبق من هذه التماثيل الآن غير لاثنين الجالسين، ويبلغ طول كل منهما ١٥ مترًا، وأحدهما وهو الواقع إلى جهة الشرق مطمور بالأتربة إلى صدره. وأمام هذين التمثالين كانت تقوم مسلتان من الجرانيت الوردي أحداهما

باقية، أما الأخرى (الغربية) فيزدان بها ميدان الوفاق (بلاس دلا كونكورد) باريس منذ عام ١٨٣٦، والنقوش(١) التي عليهما وعلى الصرح تذكر أن رمسيس الثاني



(شكل ٢٢) الواجهة الرئيسية لمعبد الأقصر، كما كانت في الأصل



(شكل ٢٣) المعركة التي خاض غمارها رمسيس الثاني، وقد وردت تفاصيلها على أبراج معبد الأقصر

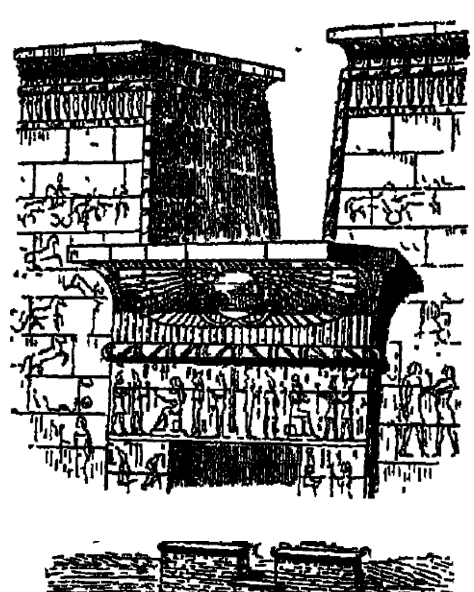
(١) وقد ذكر رمسيس الثاني على المسلة بجميع أسمائه وألقابه.

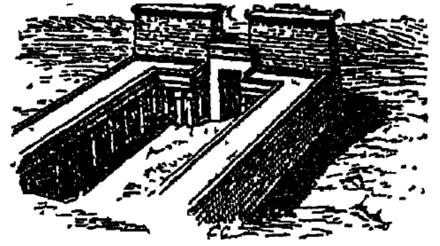
هو الذي أقام هذا البناء العظيم تكريمًا للإله آمون (أنظر شكل٢٢).

وجدران الصرح (أو البرجان) الخارجية تزينها نقوش خاصة بالغارة التي شنها رمسيس الثاني على الحيثيين في سوريا في السنة الخامسة من حكمه. ولقد أثرت يد الزمان العاتية في هذه النقوش والرسوم فمحت أكثر أجزائها. وعلى البرج الأيمن (الغربي) يرى إلى اليسار الملك جالسًا على عرشه يرأس مجلس الحرب المؤلف من أمرائه، ويرى في الوسط المعسكر وبه دروع الجند مرتبة بعضها إلى جانب بعض وقد أغار عليه الحيثيون، ويرى إلى اليمين الملك في مركبته يندفع إلى الهيجاء. أما المناظر التي على البرج الأيسر (الشرقي) فتبين مشاهد المعركة نفسها، مرتبة من اليمين إلى اليسار هكذا: الملك في مركبته يثخن الأعداء الذين أحاطوا به برماحه ويلهب أجسامهم بسهامه (انظر شكل ٢٣) ثم الميدان مغطى بأشلاء الموتى والجرحى بينما الحيثيون يلوذون بالفرار إلى حصن قادش، ثم تظهر قادش تحيط بها المياه والجند يزدحمون في قلعتها، للدفاع عنها، وبعيدًا عن ساحة القتال يقف ملك الحيثيين في عربته يحيط به حرسه "خائفًا أمام جلالته" أي جلالة ملك مصر كما تقول النقوش.

وإلى أسفل النقوش الموجودة على البرج الغربي وصف شعري طويل لمعركة قادش مكتوب في خطوط عمودية، ويعرف الآن بقصيدة "بنتاؤور". ولها تكملة على البرج الشرقي يختفي جزء منه في التراب.

وعلى واجهة كل من برجى الصرح ثغرات كبيرة عمودية توضع فيها الأعمدة التي تحمل الأعلام، وفوقها كوات كبيرة





(شكل ٢٤) رسمان يبين أولهما القسم الأعلى من صرح معبد الأقصر ويرى الطنف "الكورنيش" يزين بابه الواقع بين البرجين أمام الرسم الآخر فيبين فناء هذا المعبد الذي يلي الصرح وهو محاط من جهاته الأربع "ببواكي" مسقوفة ذات أعمدة على شكل البردي

مربعة الشكل كانت توضع فيها الأربطة التي تمسك بأعمدة الأعلام هذه، وتسمح كذلك بدخول الهواء والنور. أما الباب الذي يحصره البرجان فقد تهدم، وتقع خلفه ساحة رمسيس الثاني، وهي فناء محاط من جهاته

الأربع بايوانات (بواكى) مسقوفة ذات أعمدة على شكل البردي (أنظر شكل ٢٤).

ولم تزل حتى الآن الأتربة التي تطمر الجهة البحرية منها لوجود مسجد قديم فيها يسمى مسجد أبي الحجاج.

وجدران هذا الفناء مغطاة بالأناشيد والنقوش التي تميل مناظر تقديم القربان إلى الآلهة، ورسوم الشعوب المغلوبة على أمرها، ومعظمها يرجع تاريخه إلى عصر رمسيس الثاني. وعلى الجدار الجنوبي الغربي صورة واجهة معبد الأقصر بأبراجه وأعلامه وأمامه التماثيل والمسلات، وقد اتجه إليها موكب يرأسه الأمراء ووراءهم حيوانات التضحية، وتتمة هذا المنظر على الحائط الغربي.

ويبلغ طول هذا الفناء ٥٧ مترًا وعرضه ٥١ مترًا والنصف الجنوبي منه لا تزال فيه بقايا تماثيل لرمسيس الثاني موضوعة بين أعمدة الصف الأول، وهي- ما عدا تمثالًا واحدًا من الجرانيت الأسود- مصنوعة من الجرانيت الأحمر، ومتوسط طولها سبعة أمتار. وعلى جانبي الباب المؤدى إلى البهو ذي الأربعة عشر عمودًا تمثالان من الجرانيت الأسود للملك وزوجته، وعلى قاعدتيهما رسوم الأسرى من الآسيويين والزنوج.

ويتصل بهذا الفناء من الجهة الجنوبية بهو ذو أعمدة كان يقصد به في الأصل أن يكون بداية قاعة كبيرة مسقوفة على مجموعة من الأعمدة، ويوجد به الآن صفان من الأعمدة كل صف منهما سبعة أعمدة طولها ١٦

مترًا، وقد شيد هذا البهو أمنوفيس الثالث، ولكن الملوك توت عنخ آمون وحار محب وسيتي الأول ورمسيس الثاني وسيتي الثاني قد ذكروا أسماءهم على أحجاره. وقد زين توت عنخ آمون– وإن كان اسمه قد محاه خليفته حار محب ليضع اسمه مكانه– الجدران التي تحيط بالبهو بنقوش تمثل المهرجان العظيم الذي كان يقام في عيد رأس السنة.

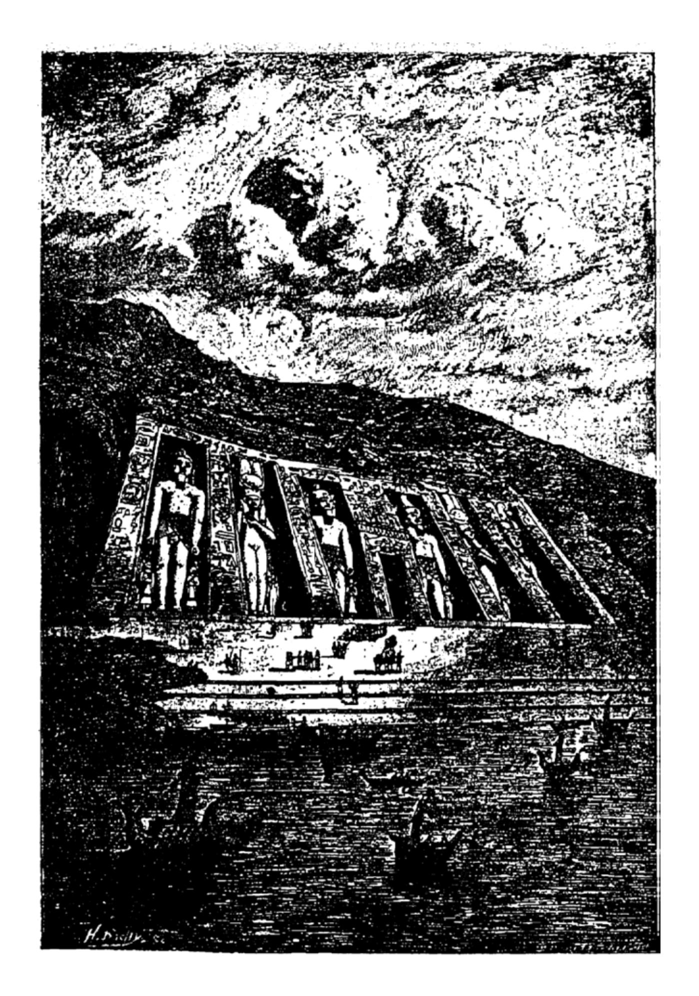
ففي هذا اليوم كانت تخرج سفن الآلهة المقدسة من الكرنك وتسير في النيل ذاهبة إلى الأقصر، ثم تحمل إلى معبد الأقصر وتعاد إلى الكرنك ثانية في المساء. هذا المهرجان مصور هنا بجميع تفاصيله الشائقة، وإن كان قد زال جزء كبير من الصورة بتهدم الجزء الأعلى من الجدران. وهو يبدأ من الركن الشمالي الغربي للبهو وينتهي في الركن الشمالي الشرقي.

ويصل هذا البهو إلى فناء ثان بناه الملك أمنوفيس الثالث، يبلغ طوله ٤٥ مترًا وعرضه ٥١ مترًا، وتحيط به من ثلاث جهات إيوانات (بواكي) مسقوفة ذات أعمدة على شكل البردي، لها هي وأعمدة البهو منظر من ناحية النهر رائع جميل.

ويتصل بهذا الفناء قاعة الأعمدة المسقوفة على ٣٢ عمودًا مرتبة في أربعة صفوف كل صف منها يتكون من ثمانية أعمدة. ونرى على الحائط الشرقي الملك أمنوفيس الثالث أمام آلهة طيبة، وعلى الجزء الأدنى من الحائط الولايات المصرية ممثلة في أشخاص يقدمون الهدايا. ويتصل بهذا الدهليز رحبة صغيرة كان بها ثمانية أعمدة يحيط بها



(شكل ٢٥) رسم يبين ما كان عليه معبد مصري من عصر البطالسة في أثناء القيام بالطقوس الدينية (هذه القاعة هي إحدى قاعات معبد أسنا وقد جددت هنا في الرسم وكملت بشكل يجعلنا نتصور ما كانت عليه هذه القاعة في الزمن القديم من عظمة وفخامة)



(شكل ٢٦) واجهة معبد "حتحور" المحفور في الصخر بأبي سمبل، وهو يعرف بمعبد أبو سمبل الصغير. وقد أقامه رمسيس الثاني تكريمًا للملكة نفرتاري. أما التماثيل التي ترى بواجهة المعبد فيبلغ ارتفاعها عشرة أمتار وتمثل أربعة منها الملك رمسيس الثاني. أما التمثالان الآخران فهما يمثلان زوجته الملكة نفرتاري، وهذا الرسم الذي يرينا واجهة المعبد كما كانت في الزمن القديم، يرينا في الوقت نفسه رصيف المعبد الذي كانت ترسو عليه السفن في الأعياد والاحتفالات المقدسة

حجرتان صغيرتان إحداهما للآلهة (موت) والأخرى للإله (خنس). وتليهما غرفة كان بها أربعة أعمدة، ووراءها الهيكل المعروف بهيكل

الإسكندر الأكبر لأنه قام بتجديده وأعاد بناءه، وكان يوضع فيه مركب أمون المقدس.

وتمثل النقوش التي تغطى جدرانه الإسكندر أمام أمون وسائر الآلهة، أما نقوش الغرفة التي بها الهيكل فتمثل أمنوفيس الثالث أمام آلهة طيبة المختلفة.

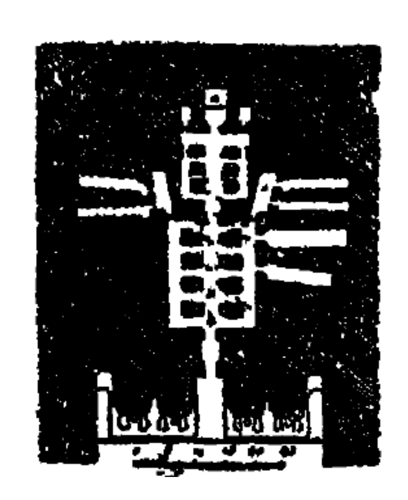
وكانت هناك غرفة في آخر البناء هي الهيكل الأصلي القديم، وتحيط بها غرفتان كانتا مخازن للعطور والزيوت والأواني المقدسة التي كانت تتخذ في أداء الطقوس الدينية.

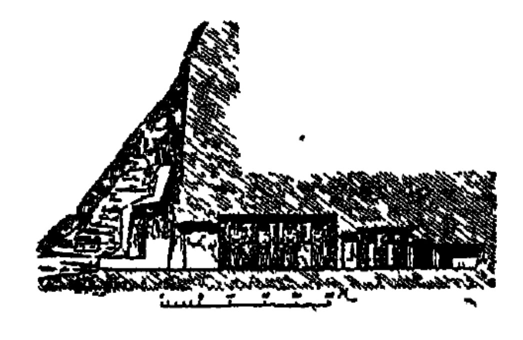
ولا يفوتنا أن نذكر أنه كان هناك طريق مرصوف يكتنفه صفان من تماثيل الكباش أمام كل منها تمثال صغير لامنوفيس الثالث. وهذا الطريق يصل ما بين هذا المعبد ومعبد الكرنك. ويمكن تتبع آثاره الباقية إلى جانب السوق في شمال القرية وإلى جانب معبد "خنس" بالكرنك.

ولا يمكننا أن نختم هذا الفصل دون أن نشير إلى المعابد التي كانت تنحت في الصخور.

ومن المحتمل أن الفراعنة تساءلوا فقالوا: إذا كنا نحفر بيوت الأموات (أي المقابر كما كانوا يسمونها) في الجهات الجبلية. فلماذا إذن لا نحفر فيها بيوت الآلهة (أي المعابد). وربما جاءت هذه الفكرة في العصور المتأخرة. لأننا لا نجد أمثال هذه المعابد فيما قبل الأسرة الثامنة عشرة،

وإن كنا لا نقطع ولا نجزم بعدم وجودها قبل هذا التاريخ. وكانت توجد عادة في الجهات التي تضيق بها الأراضي المزروعة مثل بني حسن (وبها معبد سبيوس أرتميدوس الذي بناه تحتمس الثالث للآلهة بخت) وجبل السلسلة (وبه معبد حار محب) وبلاد النوبة وبها معبد



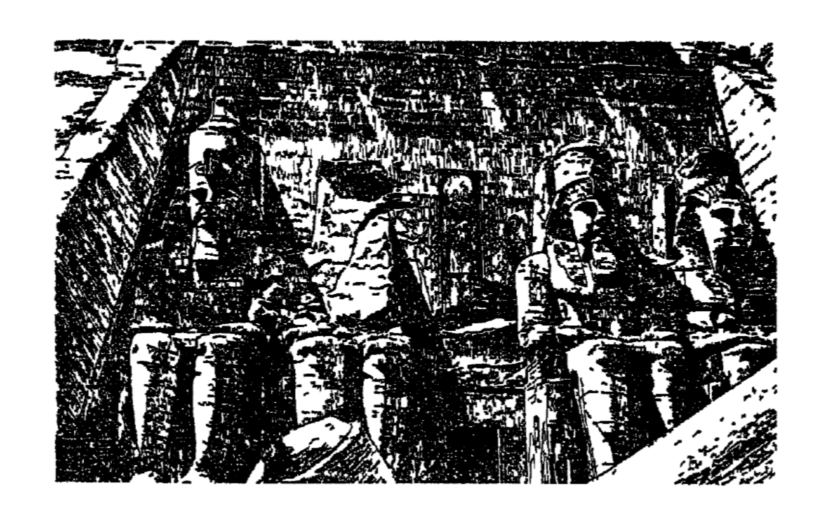


(شكل ٢٧) معبد أبو سمبل الكبير. رسم تخطيطي له مع مقطع طولي يبين أجزاءه من الداخل

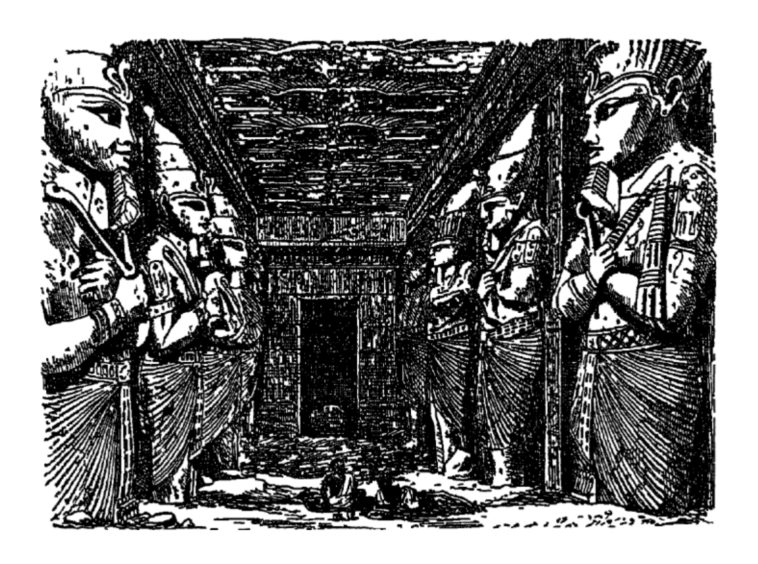
"حتحور" الذي يعرف بمعبد أبي سمبل الصغير ومعبد أبي سمبل الكبير (شكل ٢٦). وهذه المعابد المحفورة في الصخور تشبه المعابد المبنية مع

شيء من التعديل وفق الأحوال المحلية، وينطبق هذا بوضوح على معبد أبي سمبل الكبير– الذي حفره رمسيس الثاني– (شكل ٢٧) وقد نحتت واجهة هذا المعبد في الصخر بحيث تشبه الصرح المنحدر المتوج بطنف (كورنيش) كبير يحرسه أربعة تماثيل جالسة لرمسيس الثاني ارتفاع كل منها ٢٠ مترًا. ورغما عن أن هذه التماثيل أعظم من تمثالي ممنون إلا أنها قد نحتت نحتًا دقيقًا بارعًا (شكل ٢٨) وإذا مر المرء من الباب دخل رحبة أولى يبلغ طولها ١٧.٧٠ مترًا وعرضها ١٦.٤٣ مترًا تقابل الفناء المعتاد وجوده في باقي المعابد. وبها ثمانية أعمدة تستند عليها تماثيل لرمسيس الثاني تمثله على هيئة أوزوريس يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار وتظهر كأنها تحمل الجيل على رؤوسها (انظر شكل ٢٩).

وخلف هذه الرحبة تقع (١) قاعة ذات أعمدة(٢) ثم دهليز يفصل الهيكل عن باقي المعبد (٣) ثم الهيكل نفسه بين غرفتين صغيرتين. ويبلغ طول المعبد كله من الباب إلى نهاية الهيكل نحو ٥٥ مترًا.



(شكل ٢٨) واجهة معبد أبي سمبل الكبير وقد نحتت في الصخر بحيث تشبه الصرح المنحدر المتوج يطف "كورنيش" كبير يحرسه كالمعتاد أربعة تماثيل جالسة لرمسيس الثاني، طول كل منها ٢٠ متراً ورغمًا عن أن هذه التماثيل أكبر من تمثالي ممنون إلا أنها قد نحتت نحتًا دقيقًا بدرجة مدهشة



(شكل ٢٩) القاعة الرئيسية بمعبد أبي سمبل الكبير (المحفور في الصخر) وبها ثمانية أعمدة تستند عليها تماثيل لرمسيس الثاني تمثله على هيئة أوريريس يبلغ ارتفاعها عشرة أمتار، تظهر كأنها محمل الجبل على رءوسها

الفصل الثالث

العمارات الجنازية

ما من أمة حديثة أو قديمة عنيت بأمر موتاها عناية المصريين القدماء بموتاهم، وما دعا المصريين إلى بذل جهدهم وثروتهم في إعداد مقابرهم (أو منازلهم الخالدة على حسب التعبير المصري القديم) إلا اعتقادهم الراسخ بفكرة الخلود ورغبتهم في حفظ الجثة حتى يظل القرين (الكا) حالًا فيها.

ذلك أن المصريين القدماء كانوا يعتقدون أن الإنسان مكون من جملة قوى، لكل منها وظيفتها، ولكل منها حياتها، فإلى جانب الجسم، وهو الجزء الظاهر المنظور من قوى الإنسان يوجد القرين أو (الكا) الملتصق به. وال(كا) عند المصريين هو شبح للإنسان من مادة خفيفة لا ترى كالأثير، وكان هذا القرين يشبه صاحبه كل الشبه، فكان قرين الطفل طفلًا، وقرين الشيخ شيخًا، بل كان قرين الأعور أعور وقرين الأصم أصم..

وإلى جان "الكا" أو القرين كان للإنسان ما يسمى (البا) أي الروح أو النفس، وكانوا يصورونها في شكل طائر له رأس إنسان. يضاف إلى هذا جزء آخر يسمى (آخ) أو الظل المنير، ثم أجزاء أخرى تقل عن هذه في أهميتها.

وهذا الأجزاء أو القوى التي ذكرناها كانت قابلة للفناء أداء أهمل أمرها، فإذا فنيت مات الشخص مرة ثانية، أو بعبارة أخرى انمحى وجوده.

وكان بقاء القرين (الكا) حيًا متوقفًا على بقاء الجسم وحياته. ولكي يحتفظ الجسم بكيانه حنطوه ووضعوه في مقابر محصنة، تباعد بينه وبين اللصوص وتمنعهم عن الوصول إليه، وهي مقابر تعمدوا بناءها أو حفرها في الجهات الحافة أو الجبلية لكي تكون بعيدة عن الرطوبة، لأن الرطوبة تحلل الأجسام وتفسد التحنيط، ووضعوا في هذه المقابر؟ المحصنة جثث موتاهم، وبذا ضمنوا خلود الجسم والقرين والقوى الأخرى، وكانوا إلى هذا يؤدون الصلوات ويقدمون القرابين في مقابر موتاهم ليحفظوا حياة القرين (الكا) والروح (البا) والظل(الآخ).

وكان القرين يلازم المكان الذي وضعت فيه الجثة، أما الروح والظل فكانا يتركانه ليتصلا بالآلهة ويسيرا في حاشيتها، إلا إنهما كانا يعودان إلى المقبرة ليزورا الجثة من حين إلى حين.

وكان المصريون يعتبرون المقابر بيوتًا لهم، حتى أطلقوا عليها اسم (البيت الأبدي) أما بيوتهم في الحياة الدنيا فأشبه بفنادق ينزلون فيها فترة من الزمن، حتى يأتي الوقت الذي ينتقلون فيه إلى منازلهم الأبدية، أي المقابر.

وكان ترتيب هذه المقابر ونظامها يوافق فكرتهم عن الحياة المستقبلة. فكانوا يعدون فيها مكانًا للروح. وآخر للقرين، وأمكنة يجتمع فيها الأهل

والأقارب، ويقوم فيها الكهنة بالطقوس الدينية من صلوات وتقديم قرابين. وكانت هذه الأجزاء التي تتكون منها المقابر تختلف باختلاف العصر والجهة التي بنيت فيها ودرجة غني الشخص الذي شادها. فكان الجزء المعد لاجتماع أقارب الميت يبني عادة على سطح الأرض منفصلًا عما حوله وقائمًا بذاته. على أنه قد حفر هذا المزار– أي الغرفة المعدة لاجتماع الأهل– في الصخر الذي حفرت فيه المقبرة كلها. وهناك أحوال أخرى حفرت فيها غرفة الدفن والدهاليز الموصلة إليها في جهة جبلية، بينما بني مكان تقديم القرابين وأداء الصلوات في جهة أخرى تبعد عنها قليلًا.

ومهما اختلف نظام المقابر وتعددت طرق بنائها فكلها كانت بيوتًا أعدت لتضمن لساكنيها طيب الحياة وخلودها.

مقابر عصر ما قبل الأسرات

لم تكن المقابر في هذا العصر سوى حفر بسيطة، أما بيضاوية أو مستديرة. وكان عمقها لا يتجاوز المترين عادة، على أنها كانت تختلف اتساعًا أو ضيقًا حسب مقدرة الشخص ورغبته، فمنها ما حفر حفرًا مستطيلًا وبلغ طوله أربعة أمتار وعرضه مترين. وكانت تهال الرمال على الجثة فتختلط بها، ولم تنشأ على هذه الحفر أبنية أو شاهد، على أنه في أواخر عصر ما قبل الأسرات كانت تغطى الجثة بملاط من الطين ثم تهال عليها الرمال أو كانت تحاط المقبرة ببناء بسيط من اللبن.



(شكل ٣٠) شكل من أشكال مقابر عصر ما قبل الأسرات، وترى فيه العظام مفككة ومبعثرة ولما كان حجم المقابر صغيرًا فقد وضعوا الميت على هيئة القرفصاء، (أي تنثني الركبتان إلى الصدر وتقترب أحيانًا من الوجه حتى تشبه وضع الجنين)، راقدًا على جنبه الأيسر ورأسه متجه إلى الشمال أو الجنوب، وهذا هو أقدم شكل لدفن الميت، على أن هناك شكلًا آخر وجدت فيه العظام مفككة ومبعثرة (شكل ٣٠).

ولا نريد أن نعرض للبحث فيما إذا كان اختلاف طريقتي دفن الموتى راجعًا إلى اختلاف الجنس أو اختلاف العصر. وإن كان الاحتمال الثاني هو الأرجح، وإنما يكفي أن نذكر أن الجثث كانت تلف عادة في جلد الغزال أو في شيء يشبه الحصير. على أنه قد وجد كثير من الجثث التي تفككت أجزاؤها موضوعة في أوعية فخارية كبيرة ذات قواعد منبسطة وبها فتحة صغيرة في الجزء الأعلى منها، كما وجدت أمثال هذه العظام المفككة موضوعة في صناديق مستطيلة من الفخار.

وكانوا يضعون حول جدث الميت، أثاثه الجنازى وهو مجموعة من الأواني توضع فيها اللحوم والخضر والحبوب (وخاصة الشعير) والأشربة وغيرها مما يدل على أنهم كانوا في هذا العصر- عصر ما قبل الأسرات- يؤمنون بحياة مقبلة خالدة. وإلى جانب هذه الأواني مجموعة من أدوات الحرب كالرماح والأسنة والسهام، ومجموعة من أدوات الزينة كالعقود- التي كانت تتخذ حباتها من الحجر الجيري والكوارتز والشست، أو الأحجار الكريمة كالعقيق والأماتيست- والأساور والأمشاط التي كانت تصنع من العاج والعظم والصدف.

وقد وجد في كثير من المقابر إلى جانب رأس الميت ألواح من الشست الأخضر متعدد الأشكال، فمنها المربع والمستطيل، ومنا ما يماثل في شكله الحيوان أو الطير كفرس البحر والسلحفاة والسمكة والعصفور. وكانت تستعمل كألواح يصحن عليها الكحل الأخضر بقطعة من (الزلط)

وكان الرجال والنساء يتكحلون على السواء. وقد وجدت هذه الألواح عالقة بها آثار الكحل ظاهرة بجلاء.

ولقد عرض الأستاذ "بدج" في كتابه عن تاريخ مصر لهذه المقابر فقال:

"أما البارزون في الهيئة الاجتماعية فكانت تدفن جثثهم في حفر غير عميقة على حافة الصحراء. ولم يكن لهذه الحفر شكل معين خاص، وإن كان يغلب أن تكون بيضاوية الشكل، وكان يقترب بعضها من بعض كثيرًا. وتوجد الجثة في الغالب ملقاة في الأرض على جانبها الأيسر ورأسها متجه إلى جهة الجنوب. أما الركبتان فمثنيتان على مستوى واحد مع الجزء الأعلى من الصدر، واليدان موضوعتان أمام الوجه. وإلى جانب الجثة عدد من أواني الفخار مبعثرة، وهي تملأ غالبًا بأنواع الطعام، كما توجد الأسلحة والمدى وغير ذلك من الأدوات التي كان يتخذها المتوفى في حياته. وكانت تلف الجثث أحيانًا في حصر مضفورة من الغاب، وأحيانًا في جلود الحيوانات. ولقد وجدت في بعض هذه الحفر جثث حرق بعض أجزائها قبل الدفن، وفي أكثر هذه الحفر كانت عظام الهيكل العظمي مبعثرة هنا وهناك مختلطة ممتزجة، حتى يظن البعض أن هذه الجثث جزئت عظامها وفكت أطرافها قبل دفنها، ولهذا الظن ما يؤيده في عبارات كثيرة من نصوص على الأهرام وفي أجزاء شتى من كتاب الموتى يضرع فيها الميت طالبًا أن تجمع عظامه ولحمه، وأن يضم رأسه إلى جسده مرة ثانية، ولا

داعي لهذه الصلوات والتوسلات ما لم تكن عقيدتهم أن أعضاء الجسم تفكك قبل دفنها.

"وكانت الجثث تدفن أحيانًا في توابيت من الفخار مختلفة الأشكال والأحجام. وهناك حقيقة واضحة تستخلص من شتى أساليب الدفن في العصر الحجري الحديث، هي أن المصري في عصر ما قبل الأسرات كان يعتقد بحياة مستقبلة. فلقد كانت كميات من الطعام توضع في المقابر إلى جانب الموتى ليتناولوا منها في أثناء انتقالهم من هذا العالم إلى العالم الآخر، ومجموعة من المدى من الظران (الصوان) وغيرها من الأدوات المختلفة ليتخذوها عندما يباشرون الصيد أو يقاتلون الأعداء".



(شكل ٣١) مقبرة من مقابر العصر التيني، وترى بها الجثة في الغرفة الوسطى وحولها الجرار التي تتناثر أيضًا في الغرف الجانبية

العصر التيني

اختار أمراء تينيس (طينة) لمقابرهم منطقة رملية تشرف عليها الجبال في المكان الذي أصبح يعرف فيما بعد بأبيدوس. وأقدم هذه المقابر– ونعني بذلك مقابر ملوك الأسرة الأولى الأوائل ومن سبقهم– لم تكن سوى

حفر كبيرة مستطيلة اقتطعت في أرض الصحراء لا يتجاوز طولها خمسة أمتار وعرضها سبعة أمتار، وعمقها ثلاثة أمتار على وجه التقريب. ولكي يمنعوا انهيال الرمال من جوانب الحفرة واختلاطها بالجسم بنوا حوائط من اللبن غطوها بعوارض من الخشب تسندها أعمدة خشبية تطمر بالتراب بعد ذلك فتختفي المقبرة عن الأنظار.

مقابر الملوك

كانت هذه المقابر بسيطة البناء إلى حد أنها لم تكن تمتاز عن مقابر الأفراد. وهذا ما دعا الملوك إلى اتخاذ مقابر كبيرة تمييزًا لها عن مقابر سواهم.

فمنذ منتصف الأسرة الأولى نجد أحجام هذه المقابر تكبر وتزيد طولًا وعرضًا وعمقًا. ونجد الملوك لا يكتفون بحوائط اللبن مسقوفة بأخشاب تغطى الحفر بل أخذوا يفرشون أرض المقبرة، ثم يضيفون درجًا (سلمًا) من اللبن يهبط إلى أسفل الغرفة، ثم يبنون حول الغرفة الرئيسية سلسلة من الغرف الصغيرة تخزن فيها أواني الحبوب واللحوم والفواكه، وقدور النبيذ والزيوت والسوائل، وكذلك الأدوات والعقود والأساور... الخ ثم يهيلون التراب على هذا كله في كثيب صغير يضعون عليه لوحة كتب عليها بحروف كبيرة اسم الملك لتدل على مكان مقبرته.

وأظهر مثال لذلك مقبرة الملك "قع" بأبيدوس.

على أن أهم مقابر هذا العصر المقبرة الباقية في نقادة، بين أبيدوس والأقصر. فهي لم تحفر في الرمال وإنما هي بناء يعلو وجه الأرض، ويخيل إلى من يراه من بعيد أنه مصطبة من مصاطب الدولة القديمة، ولكن حفائر المسيو دى مورجان أثبتت أن هذه المقبرة هي لملك من أقدم ملوك الأسرة الأولى، ظنه البعض الملك "مينا"، ولو أن الأرجح أنها لأحد خلفائه "أتت كنكنس"

وهذه المقبرة مستطيلة الشكل وكلها من اللبن، ويبلغ طولها **٥٤** مترًا وعرضها نصف ذلكن وقد زينت حوائطها الخارجية بنتوءات منتظمة على شكل مستطيلات

مقابر الأشخاص

أما مقابر الأشخاص فقد ازداد حجمها قليلًا عما كان عليه في العصر السابق، ولكنها ظلت محتفظة ببساطتها. وكانت مستطيلة أو مربعة، تحيط بجوانبها جدران من اللبن يغطيها سقف من الخشب أو عوارض من الأحجار وتشمل في بعض الأحيان عدة غرف تخزن فيها الجرار والأواني... الخ. وكانت توضع فيها الجثة على الجانب الأيسر، ورأسها متجه إلى الجنوب (انظر شكل **٣١**).

مقابر الدولة القديمة

المصاطب

هي أبنية مستطيلة الشكل يكثر وجودها في جبانة منفيس التي تمتد الآن من أبي رواش شمالًا إلى دهشور جنوبًا، أي مسافة يزيد طولها على خمسة عشر ميلًا ويتراوح عرضها بين ميلين وميلين ونصف ميل. فهي على الأرجح أكبر جبانة في العالم، وكانت خاصة بمنفيس– أكبر المدن المصرية في ذلك الوقت– وما جاورها من القرى والضواحي.

ويختلف حجم هذه المصاطب، فمنها ما يتراوح ارتفاعه بين عشرة أمتار وثلاثة عشر مترًا ويبلغ طوله خمسين مترًا وعرضه ٢٧ مترًا، ومنها ما لم يتجاوز ارتفاعه ثلاثة أمتار وعرضه خمسة أمتار وطوله ثمانية أمتار، وأوجهها الأربعة منحدرة. وهذا ما دعا البعض إلى أن يزعم أن المصاطب ما هي إلا أهرامات غير كاملة، والمصاطب إما أن تكون مبنية من قوالب اللبن أو من الحجر الجيري، وكانت المصاطب الحجرية على ثلاثة أنواع: أفضلها ما يبني من الحجر الجيري الناعم الأبيض المجلوب من طرة. ومنها ما يبني من الحجر الجيري الأزرق الصلب المستخرج من سقارة. وأدناها ما يبني من الأحجار المقطوعة من جبل ليبيا.

أما اللبن فعلى نوعين كلاهما مجفف في الشمس. أحدهما مصفر اللون صغير الحجم مصنوع من الرمل والحصى المخلوط بالطمي. وثانيهما أسود

اللون مصنوع من الطمي المخلوط بالتبن فحسب وحجمه أكبر من حجم النوع الأول.

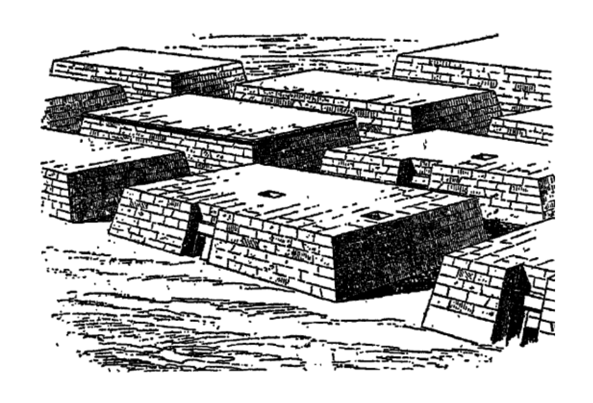
وكان نظام بناء الجدران يختلف باختلاف المادة التي أقيم منها البناء. ففي تسعة أعشار المصاطب المبنية من الحجر كان يعني باستواء سطح الجدار الخارجي وحده. أما الجزء الداخلي منه فكان يخشى بالحصى ومتخلفات الأحجار التي توضع في مداميك أفقية بينها طبقات من الطمي. أو تكوم دون أن يربطها معًا أي نوع من أنواع الملاط.

أما المصاطب المصنوعة من اللبن فكانت في معظم الأحيان متجانسة الجدران. فكان اللبن المستعمل في واجهة الجدار يوضع به الملاط الكافي أما الفراغ الواقع بين المداميك في داخل الجدار فقد كان يملأ برمل ناعم.

وكان يشترط في المصطبة أن تواجه جدرانها الجهات الأربع الأصلية وأن يجري محورها الرئيسي من الشمال إلى الجنوب. ولكن البناء في الواقع لم يبد عناية ظاهرة في الاتجاه صوب الشمال تمامًا وعلى ذلك كان اتجاه المصاطب إلى الجهات الأربع غير دقيق غالبًا.

وأقيمت المصاطب في الجيزة بطريقة منظمة. تفصل بينها شوارع مستقيمة (شكل ٣٢) على حين أنها في سقارة وأبي صير ودهشور بنيت مبعثرة على سطح الهضبة. يقترب بعضها من البعض في جهات ويبعد بعضها عن البعض الآخر في جهات أخرى. وكان بابها يواجه الشمال أو الجنوب في المعتاد لأن المصريين كانوا يجتنبون توجيهها إلى الغرب.

وكان يجب أن يكون للمقبرة نظريًا بابان أحدهما للميت والآخر للأحياء. أما في الواقع فلم يكن باب الميت سوى فجوة في الحائط طولها أكبر من عرضها يطلق عليها.



(شكل ٣٢) جانب من جبانة الجيزة وترى فيها المصاطب وقد بنيت بطريقة منظمة، تفصل بينها شوارع مستقيمة.

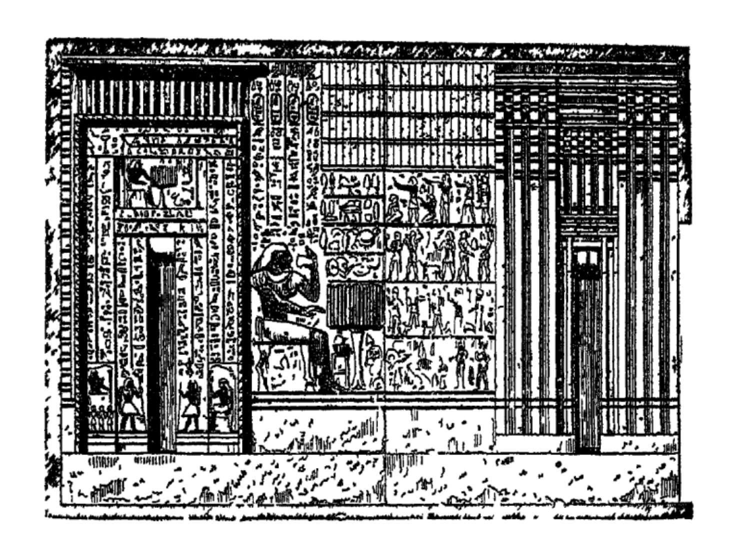
اسم "الباب الوهمي". أما باب الأحياء فكانت تختلف أهميته تبعًا لمساحة الحجرة التي يوصل إليها، وكان يحاط الباب وتحاط الواجهة أحيانًا بسور أقيم حول فناء مربع، كما هي الحال في مقبرة (كاعبر) أو حول فناء غير منتظم كما هي الحال في مقبرة (نفر حتب) بسقارة. وفي المقابر التي تشتمل على غرفة أو أكثر يفتح الباب أحيانًا في وسط الواجهة وأحيانًا تحت إيوان صغير (يواكي) محمول على عمودين مربعين ليس لهما تيجان ولا قواعد، ويكون الباب في الغالب بسيطًا تزين جانبيه نقوش تمثل الميت وتعلوه عتبة محفور عليها اسمه وألقابه، ووراء هذا الباب دهليز يصل إلى غرفة المزار- إذا صح أن نطلق عليها هذا الاسم- وهي إما أن تكون

مستطيلة متعامدة مع الدهليز (بحيث تكون معه شكل حرف T) وإما أن يوصل هذا الدهليز إلى غرفة توازيها غرفة أخرى يصل بينهما دهليز آخر، وإما أن تكون الحال كما هي في مقبرة (تي) حيث يوجد (أ) الإيوان (البواكي) ذو العمودين وفيه المدخل (ب) غرفة مربعة يقوم على جوانبها اثنا عشر عمودًا (ج) ثم دهليز على جانبه الأيمن حجرة صغيرة، وينتهي هذا الدهليز إلى غرفة أخيرة هي الزار وبه بابان وهميان لصاحب المقبرة، أمام الجنوبي منهما مائدة قرابين لا تزال باقية، وبذلك كان في هذه المقبرة المكان الكافي لعدد كبير من الزائرين.

وكان المزار حجرة استقبال القرين الخاصة، فيجتمع فيها أقارب المتوفى وأصدقاؤه والكهنة ليحتفلوا بتقديم الضحايا والقرابين في الأيام التي يعينها القانون، مثل أعياد بدء الفصول وعيد (تحوت) في رأس السنة، وعيد "سوتيس" الكبير، وفي يوم مهرجان الآله (مين) وفي أعياد الأشهر وأنصاف الأشهر وأيام الأسبوع. وكانت توضع الضحايا والقرابين على مائدة قرابين مبنية أمام "الباب الوهمي" الغائر في الحائط الغربي من المزار. وكانت توجد على عتبة الباب الوهمي العليا نقوش بحروف كبيرة تبين اسم الميت وألقابه ثم تحفر صورته على قائمتي الباب واقفًا أو جالسًا. وفوق الباب رسم يمثله جالسًا أمام مائدة صغيرة مستديرة. وهو يمد يده إلى الأكل الموضوع عليها (شكل رقم ٣٣) وكانوا يعتقدون أنه حالما يغادر الأحياء الغرفة (المزار) راجعين إلى بيوتهم يأتي القرين (الكا أو ما يعبر عنه بالعامية روح الميت) ليأكل ويشرب.

وكانت الطقوس تقضي بأن تقام هذه الاحتفالات كل عام إلى الأبد. ولكن المصريين رأوا بعد قليل أن هذا أمر يتعذر تحقيقه فأهملوا بعد جيلين أو ثلاثة أموات الأيام الخالية لينتبهوا إلى من مات حديثًا. وحتى إذا أقيم بناء مقدس يصرف عليه من ريع وقف محبوس عليه لم يحل هذا دون إغفال أمر الميت يومًا ما، يخرج فيه القرين من المقبرة هائمًا على وجهه. يرتاد المدينة آكلًا ما صادفه من القمامات والقاذورات، ذاهبًا إلى أهله يروعهم أثناء الليل وينتقم منهم لنفسه. لهذا رأوا أن ينقشوا رسوم هذه القرابين على جدران المزار زعمًا منهم أن هذا يغني الميت عن القرابين نفسها. فإذا رأى القرين نفسه مرسومًا على الجدار يأكل ويشرب، أكل وشرب..

وعندما قبل الناس هذه الفكرة واتخذوها، سار رجال الدين والفنانون في تفسيرها شوطًا بعيدًا. فلم يكتفوا برسم المآكل والمشارب على الجدران، بل أضافوا إليها رسم ممتلكات الميت وقطعانه وخدمه وعبيده وقصره وكل ما كان ينعم به في الحياة الدنيا. وبذلك لم يكن ثم داع إلى وضع اللحوم. بل كان يكفي على اعتقادهم رسم ثور أو غزال يقطع القصاب فخذه أو صدره مثلًا. ويرسمون إلى جانب هذا رعاة الثور وصائدي الغزال. وهكذا الحال إذا رسموا الخبز أو الكعك فإنهم يرسمون كذلك عملية حرث الأرض وإعدادها للبذر. ثم نمو النبات وحصاده وتذريته وخزنه وطحنه.. الخ. وقس على ذلك ما يختص بالملابس والحلي والأثاث. فقد رسم إلى جانبها النساجون والصائغون والنجارون.. الخ. أما صاحب المقبرة– أي الميت– فكان يرسم رسمًا كبيرًا جدًا يمثله



(شكل ٣٣) الحائط العربي بمرار مصطبة "بتاح حتب"بصقاره، وترى به الأبواب الوهمية والرسوم التي تمثل الميت صاحب المقبرة جالسًا أمام القرابين

مشرفًا على خدمه وعبيده وعلى هذه المناظر كما كان يشرف عليها أثناء الحياة. لأنهم كانوا يعتقدون أن أداء الصلوات وقراءة النصوص الدينية تحول رسم هذه الأدوات والمناظر إلى أدوات ومناظر حقيقية فيحيا الميت ويأكل ويشرب محاطًا بكل ما كان له في دنيا العابرة.

وهذه المناظر والصور لم توضع على الجدران عبثًا. بل كان يقصد بها عرض معين معروف. فجميعها يتجه إلى هذا الباب الوهمي لاعتقادهم أنه يتصل بداخل القبر نفسه أي نعرفه الدفن، فما كان منها قريبًا إلى الباب فهو يمثل سائر القرابين والضحايا. أما مناظر إعداد الحيوان للذبح وتهيئة المواد لصنعها فتتوالى على التعاقب متعددة عن الباب، أما عند الباب نفسه فيرسم الميت ينتظر زائريه مرحبا بهم. ولسنا نريد أن نذهب في

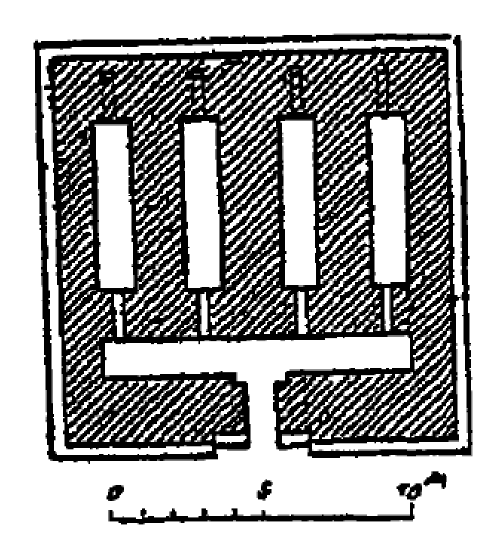
تفصيل ذلك إلى مدى بعيد، بل تقول أن النصوص والنقوش كانت تتفاوت كثرة وقلة حسبما يقتضيه هوى الفنان أو الكاتب. بل إن الباب الوهمي نفسه قد استعيض عنه في بعض الأحيان بلوحة حجرية عليها اسم المتوفى ووظيفته. أما المزار– أي هذه الغرفة المبنية فوق الأرض متصلة بالباب العام بدهليز طويل، فهي دائمًا غرفة الأكل. أي المكان الذي يدلف إليه الميت عندما يشعر بالجوع.

ولم يكن في هذه الغرفة من الأدوات غير مائدة للقرابين موضوعة أمام "الباب الوهمي"، وهي مصنوعة من الجرانيت أو الرخام أو الحجر الجيري، وإذا زيد على ذلك شيء فمسلان صغيرتان من الحجر الجيري وشيئان آخران من هذه المادة يشبهان أرجل المائدة، مثقوب أعلاهما لوضع القرابين. وكانت تترك هذه الغرفة مفتوحة الباب، ولم يجد "ماريت" سوى مقبرتين، في مئات المقابر التي فحصها قد أوصد باباهما.

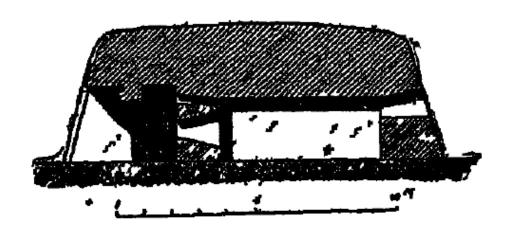
وعلى مقربة من غرفة المزار، إلى الجنوب وإلى الشرق قليلًا، منفذ ضيق في البناء، سماه "الفعلة" الذين عملوا في هذه الحفريات بالسرداب، ومن ثم أطلقت هذه التسمية عليه اصطلاحًا في علم الآثار المصرية. ولا يوجد في بعض الأحيان أي اتصال بين هذا السرداب وباقي أجزاء المصطبة، فهو محاط بالجدران من كل جانب، وفي أحيان أخرى توجد فتحة ضيقة مستطيلة تشبه الكوة تصل بين السرداب والغرفة، يبلغ من ضآلتها وصغرها أنه لا يمكن إدخال اليد فيها إلا بشق الأنفس (شكل ٣٤).

وكان يوضع في هذا السرداب تمثال أو أكثر من تماثيل الميت، إذ كان يعتقد المصريون أن هذه التماثيل هي ضمانة مؤكدة- لا تفوقها في هذا غلا المومياء نفسها- لحياة المتوفى المستقبلة. لأنهم كانوا يخافون، بالرغم من تحنيط الجثة، أن تتحلل أجزاؤها وتتلاشى، أو أن يعير عليها مغير، يريد أن. يثأر وينتقم أو يريد أن يسلبها ما تحمل من دهب، وجواهر، فيشوه معالمها فتبيد، وإذا بادت الجثة، لم تجد الروح مقرًا تأوي إليه فيموت الشخص ثانيًا ميتة اليمة بشعة، فلكي يتحببوا هذه الميتة الثانية الشنيعة التي سبها انعدام الجثة أو تلاشيها، وضعوا هذه التماثيل التي تحاكي صاحبها أدق المحاكاة في السيمات والقوام والملابس، وزادوها تعريفًا بكتابة اسم صاحبها عليها حتى يتعرف عليها القرين ويحل فيها إذا فيئت المومياء وهكذا تستمر حياة القرين وبالتالي حياة المتوفى، وكلما تعددت هذه التماثيل الصلبة زاد ضمان بقاء القرين. فعشرون تمثالًا يضمون عشرين فرصة لحياة القرين وبالتالي حياة المتوفى.

وكانت هذه السراديب، التي توضع فيها تماثيل الميت مخبوءة عن الأنظار في سحنها المظلم، وديعتها في مأمن من أدى المنتقم أو السارق وفي الوقت نفسه تتصل بالغرفة التي يجتمع فيها الأصدقاء والأقارب، ولا تفصلها عنها سوى أحجار قليلة. فكان



(أ) رسم لمصطبة بها أربعة سراديب



(ب) مقطع طولي للسرداب

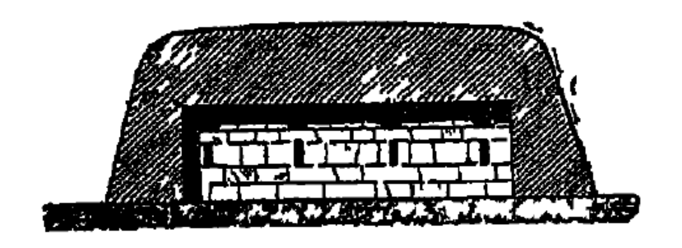
(شكل ٣٤) السرداب في المصاطب

فوق الأرض، ولم يكتف بزيارة المزار الذي كان يترك مفتوحًا بل اجتزناه إلى المخابئ البعيدة المتوارية عن الأنظار، واكتشفنا أسرار هذه الجدران المهولة التي ظن بانوها أنها تخفيهم إلى الأبد عن عين الإنسان، ولكنا رغم ذلك كله لم نصل حتى الآن إلى موضع الجثة أي إلى غرفة الدفن

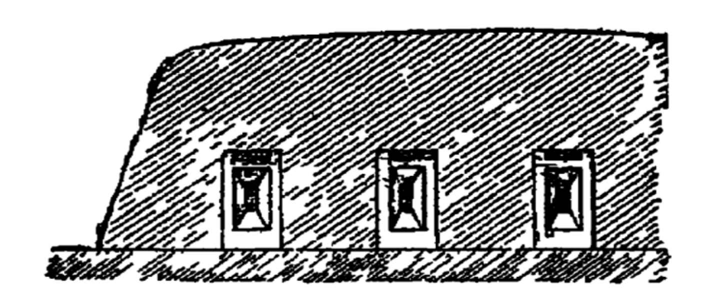
نفسها، وهذا ما سنفصله في حديثنا عن الجزء الثالث من المقبرة، ونعني به البئر.

البئر حفرة مربعة أو مستطيلة– ولا تكون مستديرة أبدًا– تقع في نهايتها الغرفة التي توضع فيه الجثة (المومياء) ولكي يصل المرء إلى فتحة البئر لابد له من أن يصعد إلى المنفذ المثقوب في الحائط القائم بينهما، بين المزار والسرداب، في أغلب الأحيان يسمح بمرور رائحة الفواكه وعبير البخور ودخان الضحايا المحروقة في الغرفة المجاورة، فيحملها الهواء إلى خياشيم هذه التماثيل. ولم يعثر في السراديب على نقوش ما عدا ما وجد منها على التماثيل نفسها. ولم يوجد في داخل السرداب سوى التماثيل، فاقتصرت وظيفة السرداب بذلك على أن يكون مأوى أمينًا حصينًا للتماثيل. وتسعة أعشار تماثيل المملكة القديمة الموجودة بالمتحف المصري الآن والمستخرجة من سقارة كانت من هذه السراديب.

لقد وصفنا جميع أجزاء المقبرة المبنية



(جـ) مقطع عرضي يبين شكل فتحة السراديب من المزار (أي من الغرفة المعدة لاجتماع أقارب المتوفى)

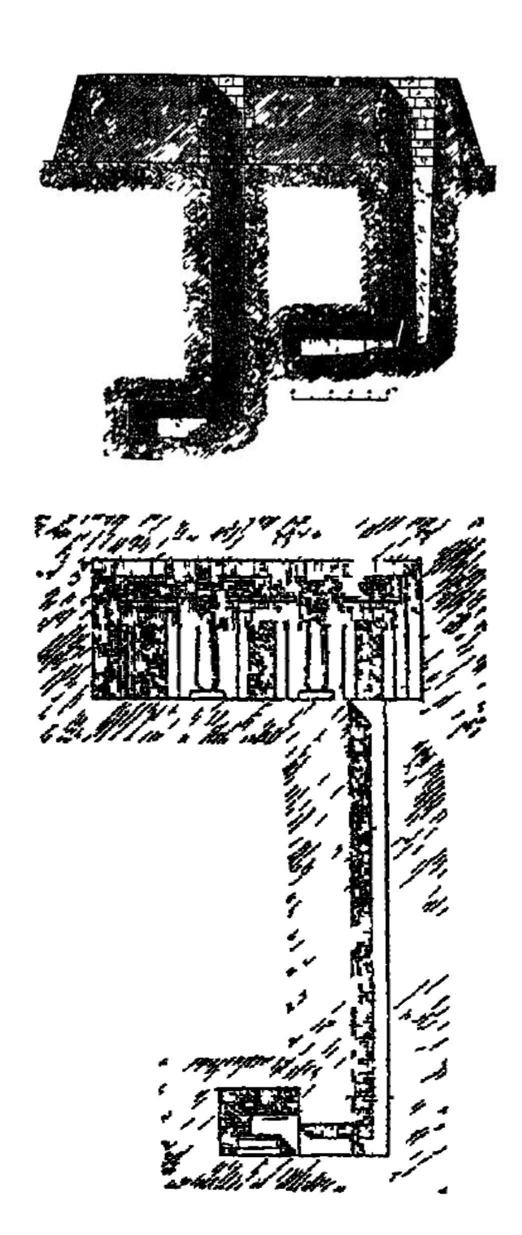


(د) مقطع عرضي لنهاية السرداب من الداخل عند اتصاله بجدار المزار.

سطح المصطبة، ولما لم يكن للمصطبة درجات (سلم) في الداخل أو في الخارج، كان من الصير بلوغ فتحة البئر. وقلما يكون هذا الأمر ميسورًا إلا في مقابر قليلة أهمها مقبرة "تي" حيث تنحدر فيها البئر من أرض اكبر الغرف الداخلية، وسواء كان مبدأ البئر من سطح المصطبة أو أرض غرفة المزار، فهو دائمًا مسدود سدًا محكمًا بأحجار مستوية ضخمة. وتقع البئر في الغالب على محور المصطبة الرئيسي خلف الباب الوهمي (انظر مصطبة تي) ويبلغ عمقها في المتوسط ١٣ مترًا، على أن هناك بعض الأحوال التي تراوح فيها عمق البئر بين ٢٢ مترًا و ٢٧ مترًا.

وبما أن البئر تبدأ من سطح المصطبة وتنتهي في غرفة الجثة المنحوتة تحت الأرض في الصخر فإنها تنزل عموديًا داخل المصطبة أولًا، ثم تنفذ خلال الصخر الذي تقوم عليه المصطبة ثانيًا. والجزء المشيد من البئر فوق الأرض يبني من حجارة كبيرة مهندمة وتلك إحدى خصائص المقابر في المملكة القديمة. وكان الوصول عادة إلى غرفة الدفن يستدعي أن يوثق المرء نفسه بحبال تتدلى به إلى قاع البئر (شكل ٣٥)

وعندما يصل إلى نهاية البئر يبدأ يسير في دهليز



(شكل ٣٥) شكل يبين أجزاء المصطبة الثلاثة: (١) المزار أو الغرفة التي فوق الأرض، المعدة لاجتماع أقارب المتوفى وتقديم الضحايا والقرابين (وترى فيها الأعمدة والأبواب) (٢) البئر التي تمتد نافذة في الصخر (٣) غرفة الجثة التي يوضع بها التابوت وهي محفورة تحت الأرض.

صغير شق في الصخر لا يسمح بمرور المرء منتصبًا، ثم يتجه إلى الجنوب الشرقي إلى أن يصل إلى كهف صغير هو غرفة الدفن بالمعنى الأخص، أعني الغرفة التي أقيم من أجلها كل هذا البناء، والتي تعد كل هذه الأجزاء التي تحيط بها ملحقات وتوابع لها، وهذه الغرفة التي أعدت لإيواء الجثة تقع عمودية تحت الرحبة المتسعة التي تعلوها. وبذلك يكون تحت أقدام الزائرين،- الذين يجتمعون في هذه الغرفة أو الرحبة الأخيرة التي أطلقنا عليها اسم المزار- جثة المتوفى على مسافة تختلف باختلاف عمق البئر.

ويعتني بغرفة الجثة في العادة عناية فائقة ولكنها وجدت خالية من الزخرفة والنقش حتى عصر الأسرة السادسة في المعتاد، ولم يجد (ماريت) فيما اكتشفه من المصاطب غير واحدة زخرفت فيها حجرة الجثة زخرفة بديعة بنقوش لم يصفها.

وفي أحد أركان غرفة الدفن كان يوضع التابوت المصنوع من الحجر الجيري أو الجرانيت الأحمر، أو من البازلت الأسود في بعض الأحيان، وهو مستطيل الشكل ذو غطاء مقبب السطح، مربع الأركان، وكان يكتب على التابوت في بعض الأحيان- ولو إن هذا قليل الورود- اسم الميت وألقابه، وقلما نجده مزخرفًا برسوم ونقوش. على أنه قد وجد على سطوح بعض التوابيت المعدودة رسم واجهة بيت مصري بأبوابه ونوافذه والأشياء التي وجدت بغرف الدفن هي:

أوان للعطور من المرمر، أكواب يصب فيها الكاهن نقطًا من مختلف السوائل المقدسة التي يقدمها للميت، أباريق للماء حمراء كبيرة من الفخار، مسند للرأس (أورس) يتكئ عليه رأس النائم وهو من الخشب أو الحجر ويقابل الوسادة عندنا، ثم لوحة الكتابة وقد وجد في بعض الغرف مائدة قرابين مستديرة من المرمر وعند ما توضع الجثة في التابوت، كان يلصق الغطاء بالجص ويبعثر الفعلة أجزاء الثيران والغزلان التي ذبحوها على أرض الغرفة، ثم يقيمون جدارًا على مدخل الدهليز يسده، ويردمون البئر إلى أعلاها بخليط من الرمل والتراب وشظايا الأحجار، ثم يرشونها بالماء فتجمد وتصير كتلة واحدة صلبة لا يمكن اختراقها.

الآن وقد تركت الجثة فما من أحد يزورها، غير النفس أو الروح التي تغادر من حين إلى حين الأقطار السماوية، حيث كانت تمرح مع الآلهة، وتهبط الأرض لتتحد بالجسم ثانية.

الأهرام

تاريخ نشوئها: لم ينشأ الشكل الهرمي دفعة واحدة، ولم يكن ثمرة مجهود فرد واحد، وإنما كان نتيجة ارتقاء بطيء في اتخاذ المقابر وتشييدها.

كانت المصاطب التي سبق وصفها مقابر الأمراء والأثرياء في عصر الدولة القديمة. بل ومقابر بعض الملوك(١) في الأسرات الأولى. فتراءى

[١] مثال ذلك مصطبة نقاده (أسرة ١)، ومصطبة "سانخت" (أول ملوك الأسرة الثالثة) ببيت خلاف وهي مصطبة مبنية من اللبن، ومصطبة "زوسر" (الأسرة الثالثة) ببيت خلاف أيضاً

لأحد ملوك الأسرة الثالثة وهو "زوسر" أن يضع فوق هذه المصطبة مصاطب أخرى، كل واحدة أصغر مما قبلها حجمًا، فأثر هذا تأثيرًا قويًا في تاريخ الفن المصري عامة، وفن العمارة خاصة، فنشأ بذلك الهرم المدرج المعروف في سقارة، وهو حلقة الاتصال بين المصطبة والهرم.

وأقدم هرم معروف هو المنسوب للملك (هوني) بدهشور الذي كانت زاويته في الأصل تختلف في الجزء الأسفل عن الجزء الأعلى. أما الشكل الكامل فإننا نجده لأول مرة في هرم ثان بدهشور بناه الملك سنفرو، ويوجد في ميدوم هرم آخر مدرج أقامه هذا الملك نفسه ولكنه يختلف عن هرم سقارة في أن قاعدته مربعة الشكل وقاعدة ذاك مستطيلة.

ولعل من الخير أن نوجز ذلك التطور التدريجي بهذا الترتيب ليزداد وضوحًا:

١- المصطبة الكبيرة، ومثالها مصطبة الملك زوسر (الأسرة الثالثة) ببيت خلاف.

٢- المصاطب المستطيلة المتراكبة، في سقارة (هرم زوسر المدرج بسقارة).

٣- الأبنية المربعة المتراكبة، في ميدوم (هرم سنفرو بميدوم).

٤- ملئت فرج الدرجات فاقترب من الشكل الهرمي، في هرم هوني بدهشور.

٥- نظم الشكل باتخاذ زاوية واحدة ابتداء من القاعدة إلى القمة في هرم سنفرو بدهشور.

معنى الكلمة واشتقاقها: قد تكون الكلمة مشتقة من الكلمة القبطية (بي راما) ومعناها ارتفاع. وقد تكون مشتقة من الكلمة المصرية القديمة (بر- ام- أوس) ومعناها بناء منحدر الجوانب؟ ويكون الإغريق قد نقلوها بصورتها (براميس) وجمعوها على (براميدس) ومنها أخذت الكلمة الإفرنجية الحالية فهي في الانكليزية Pyramid وفي الفرنسية والألمانية Pyramide. أما الكلمة العربية فأمرها غير معروف أيضًا، غير أنه يغلب على الظن أن كلمة "هرم" بمعنى الشيخوخة وبلوغ أقصى الكبر قد أطلقها العرب عليه دلالة على قدمه ثم جمعت الكلمة على أهرام، وجمع الجمع أحيانًا فقيل أهرامات.

الجهات التي توجد بها: على الشاطئ الغربي للنيل وعلى حافة صحراء ليبيا تمتد من أبي رواش شمالًا إلى ميدوم جنوبًا، هضبة مرتفعة قليلًا يبلغ طولها ٢٥ ميلًا، يقع عليها أهرام ابي رواش والجيزة وزاوية العريان وأبي صير وسقارة واللشت ودهشور. وتوجد غير هذه أهرام أخرى في اللاهون وهواره (في الفيوم). وأشهر هذه الأهرام وأعظمها شأنًا أهرام الجيزة الثلاثة المعروفة وأكبرها الهرم الذي بناه الملك "خوفو"

الغرض منها: اتفق جميع الكتاب والمؤرخين منذ عهد أبي التاريخ- ونقصد به هيرودوت- إلى الآن على أن أهرام مصر مقابر عظيمة، وعلى

أنه قد وجدت فيها جثث وتوابيت عند ما فتحت لأول مرة، أما للسلب والنهب، وأما حبًا في الاستطلاع. وسنذكر فيما بعد أقوال هيرودوت وغيره من المؤرخين الأقدمين، وإنما نود أن نورد هنا ما قاله أبو مُحَّد بن عبد الرحيم في كتابه تحفة الألباب عن دخوله الهرم ورؤيته لما فيه إذ قال:

"فتح المأمون الهرم الكبير الذي تجاه الفسطاط، وقد دخلت في داخله فرأيت قبة مربعة الأسفل مدورة الأعلى كبيرة في وسطها بئر وهي مربعة ينزل الإنسان فيها فيجد في كل وجه من مربع البئر بابا يفضى إلى دار كبيرة فيها موتى من بني آدم عليهم أكفان كثيرة على كل واحد أكثر من مائة ثوب (يقصد بها اللفائف دون شك) قد بليت لطول الزمان وتقلب الحدثان واسودت لطول ما أكل الدهر عليها وشرب، أو هي سوداء من أثر الحنوط (ما يحنط به الجسم). وأجسامهم كأجسامنا ليست طوالًا، وإذا قلب المرء بصره في هذه الأجساد لا يكاد يجد بها نقصًا يدل على تساقط شيء في هياكلها أو شعورها، وليس فيهم شيخ ولا من شعره أبيض وأجسامهم قوية لا يقدر الإنسان أن يفت عضوًا من أعضائها البتة، غير أنها لتقادم العهد خفت حتى صارت كالهباء"

وقال غيره: "لما فتح المأمون الهرم الكبير بعد جهد شديد وعناء طويل وجدوا في داخله مهاوي ومراقي يهول أمرها ويعسر السلوك فيها، ووجدوا في أعلاها بيتًا مكعبًا- يقصد غرفة الملك بدون شك- وفي وسطه حوض من رخام مطبق، فلما كشفوا غطاءه لم يجدوا غير رمة بالية قد أتت عليها العصور الخالية، فعند ذلك كف المأمون عن نقب ما سواه"

فيؤخذ من هذا أن الأهرام كانت مقابر لبعض ملوك مصر. ومع وضوح هذه المسألة التي لا ينقصها دليل، فقد اعتقد بعض العلماء- نذكر منهم جاب وجومار وتايلور والأستاذ سميث- أن الهرم الأكبر ليس قبرًا ملكيًا وإنما هو أثر ذو قيمة مترولوجية (مقاسية) عجيبة، قد بني منذ أربعين قرنًا "كمركز ضروري تحفظ في داخل بنائه أدوات مادية يعتمد عليها الناس على مدى الأزمان وتعاقب الأمم في مقاييس الطول والثقل والوزن والمقاومة... الخ"

فهو "أثر- كما يقول سميث- حفظت فيه الأوزان والمقاييس الأصلية، وظلت سليمة آلاف السنين. لم يؤثر فيها سقوط الامبراطوريات وتلاشى الأمم". ولا يكتفي مستر تايلور وسميث بذلك فحسب. بل يتعديانه إلى القول بأنه كان ثمرة وحي إلهي. ذلك أن المقاييس التي صنعت بهذا النظام العجيب وتلك الطريقة التي تفوق طاقة البشر قد حفظت بواسطته حتى أمكن فهمها وترجمتها في هذه الأزمنة المتأخرة. إذ يقول المستر بيازي سميث- أستاذ الفلك بجامعة أدنبرة-: "إن الهرم الأكبر كان كتابًا مختومًا للعالم أجمع حتى هذا اليوم الذي تمكن فيه العلم الحديث من تعرف أهم معانيه مستعينًا بما تصدع من البناء وبما نجم عن ذلك من فجوات"

ولقد قام سميث- مدفوعًا بحماسه لرأيه وإيمانه به- بقياس معظم النقط الرئيسية في الهرم الكبير. وقد بذل في هذا السبيل مجهودًا شاقًا وأظهر براعة ومقدرة فائقة. فمنحته جمعية أدنبره الملكية وسامًا. ولكن

ضبط هذه المقاييس لا يغني شيئًا عن تعيين الغرض الذي بني من أجله هذا البناء.

وجد كل من المستر تايلور وسميث تابوتا من الجرانيت في غرفة الملك فاعتقدا أنه نحت ووضع هناك كمقياس للعالم كله. لأن المقاييس الإسرائيلية القديمة، والمقاييس الإغريقية والرومانية، وكذلك مقاييس الأمم الأوروبية الحديثة (الأنجلو سكسون) مقتبسة كما يقولان من هذا المقياس الجرانيتي. وأن قاعدة الهرم مقياس للطول ذو علاقة بمحور الأرض.

وبينما يجاهر هؤلاء العلماء بقولهم هذا إذ يقول بروكتور: "إن هذه المباني كلها– يقصد الأهرام– بدون استثناء، مبنية على مبادئ فلكية. فقواعدها المربعة موضوعة بحيث يكون جانبان منها إلى جهة الشرق والغرب. والجانبان الآخران إلى الشمال والجنوب، أو بعبارة أخرى لكي تكون أوجهها الأربعة مواجهة للجهات الأربع الأصلية. وإن الإنسان مهما أعمل الفكرة لا يستطيع أن يتصور سببًا معقولًا يبرر به وضع المقبرة على هذا الشكل. بل من الصعب أن يلتمس العقل لهذا الوضع غرضًا يقصده بناة الهرم اللهم إلا أن يكون غرضًا فلكيًا".

ولكن هذه النظرية لا تستحق أن نناقشها. لأنه لو كان هذا هو الغرض من بناء الأهرام لكفى بناء الهرم الأكبر ولما احتمل الملوك من بعده ما احتملوه من العناء في بناء سواه. وليس من المعقول كذلك أن هذه الأهرامات التي تتابع بناؤها على أيدي ملوك المملكة القديمة. كان كل

منها يؤدى غرضًا فلكيًا لم يكن الأول يؤديه. وعلى كل حال فإننا لا نود أن نضيع وقتنا في مناقشة هذه التأويلات ودحض هذه المزاعم الغربية التي ظهرت في السبعين سنة الأخيرة. والتي بعثها من جديد مستر كوتسورث مدير جمعية الرزنامة الدولية، في مقال نشرته له جريدة الديلي كرونكل في شهر فبراير سنة ١٩٢٩ وقال فيه إنه يعتقد أن الأهرام بنيت لتكون ساعات شمسية يمكن بواسطتها قياس فصول السنة وضبط مناوبات المحاصيل وإنها لم تبن لتكون مدافن للملوك.

وسوف لا تتعب أنفسنا لإثبات أنها لم تكن مراصد إذ أن هذه المنافذ المنحدرة التي يزعم الكتاب الحديثون أنها للمراصد كان يرقب منها الفلكيون مرور النجوم في خط نصف النهار، قد سدت بأحكام واتخذت احتياطات دقيقة لغرض واحد هو إخفاء مداخلها وتعميتها. أما أن جوانب الأهرام الأربعة تواجه الجهات الأربع الأصلية، فما هذا إلا لأن مواجهة المقابر كانت عادة عند المصريين (راجع ما ذكرناه عن المصاطب).

كما أننا لن نشغل أنفسنا بتلك النظرية المضحكة التي أحدثت ضجة بين المفكرين في عصرها وهي أن الأهرام كانت أسوارًا ومتاريس حاول بها المصريون القدماء أن يصدوا الرمال عن وادي النيل الخصب. وزعيم هذه النظرية المسيو برسيني Flllan de Perslgny الذي ألف كتابًا عنوانه "الغرض من أهرام مصر وبلاد النوبة وفائدتها الدائمة في صد هجمات رمال الصحراء- مذكرة مرفوعة لأكاديمية العلوم يوم ١٤ يوليه

سنة ١٨٤٤. طبع باريس ١٨٤٥" وقد قرأه أمام أكاديمية العلوم بباريس مجاهرًا بنظريته.

وحسبنا ردًا على هذا الرأي الغريب أنه لو كانت هذه الشواهق الباهظة الكلفة قد أقيمت لصد هجمات الرمال عن مصر لوجب أن تتراص على حافة مصر من أقصاها إلى أقصاها، ولما وجدت الأهرام جميعها، إلا ما ندر، مجتمعة بجوار منفيس.

ونحمد الله على أنه قلما يصدق أحد أو يناقش مثل هذه النظريات. نعم، هناك بعض نقط غامضة في تاريخ الأهرام أو في تفاصيل بنائها، تثير بحثًا جديدًا وتكون مجالًا للزعم والتأويل، ولكن لا يمكن أن تكون طبيعتها العامة موضع الشك والتوهم. فارتياد الأهرام من جهة، وترجمة النصوص المصرية من جهة أخرى، قد أكد أقوال كتاب الإغريق الذين عرفوا مصر جيدًا، أمثال هيرودوت (الكتاب الثاني ١٢٧) وديودور الصقلي (١-٦٤-٤) واسترابون (سترابون ١٧ صفحة ١١٦١ ج- وسنذكر أقوالهم جميعًا فيما بعد). ومؤدى هذه الأقوال أن الأهرامات مقابر، وليس لبنائها من غرض سوى هذا مطلقًا .... "هي مقابر عظيمة ظاهرة ومختومة.. جميع مداخلها مسدودة حتى تلك الطرقات المحكمة البناء. هي مقابر لا نوافذ لها ولا أبواب ولا أية فرجة من أي نوع. هي مستقر عظيم شاهق لجدث الميت. لقد كانت أحجامها الهائلة سببًا في أقاويل وتخرصات أولئك الذين ينتحلون لبنائها مقصدًا آخر، ولكنها في الحقيقة والواقع تختلف في أحجامها وبعضها لا يتجاوز العشرين قدمًا في الارتفاع. وإلى جانب هذا

يجب أن تتذكر أنه ليس في مصر كلها هرم أو أهرام لا تقوم وسط جبانة، وتلك حقيقة كافية لإثبات أنها ما أعدت إلا مضاجع للموتى" (ماريت- دليل السياحة في الصعيد صفحة ٩٦- ٩٧).

ويمكن إثبات ذلك بدليل أوضح إذا أمكن الاستدلال بالتوابيت التي وجدت في الغرف الداخلية فارغة في معظم الأحوال، لأن هذه الغرف قد فتحت وخربت إما في الأيام الخالية القديمة، وأما في العصور الوسطى، وبعضها بقي سالمًا لم تنله يد التخريب كما هو الحال في هرم مقرينوس (منقرع).

لقد أغلقت الأهرام بحكمة عظيمة، ويمكننا أن نتثبت من هذا إذا عرفنا ما كان يتخذه المصريون من ضروب الحيطة دائمًا ليحموا مقابرهم من المتطفلين. على أنه لا داعي للتدليل على هذه الحقيقة لوضوحها وجلائها. وإن عجز الخليفة المأمون (٨١٣- ٨٣٣ب.م) عن أحداث أكثر من فرجة في الهرم الأكبر على مقربة من وسط واجهته البحرية- وقد صادفت هذه الثغرة الممر الهابط بعيدًا عن المدخل- رغم ما بذله من جهد شاق وما لاقاه من عناء طائل، ليدلنا على أنه لم يجد علامة ما تدله على الفرجة المسدودة التي كان الفراعنة أعدوها لإدخال الجثة، فاضطر إلى أن يلجأ إلى فتح ثغرة جديدة. ويظهر أن الكسوة التي كانت تغطي الهرم كانت حينذاك سابغة عليه جميعه، فكانت جوانبه الأربعة خالية في ذلك الوقت من الأحجار البارزة. أما أن العرب قد اختاروا الجهة الصحيحة لنقبهم فربما كان هذا راجعًا إلى رواية قديمة تشير إلى أن المدخل يجعل في الجانب

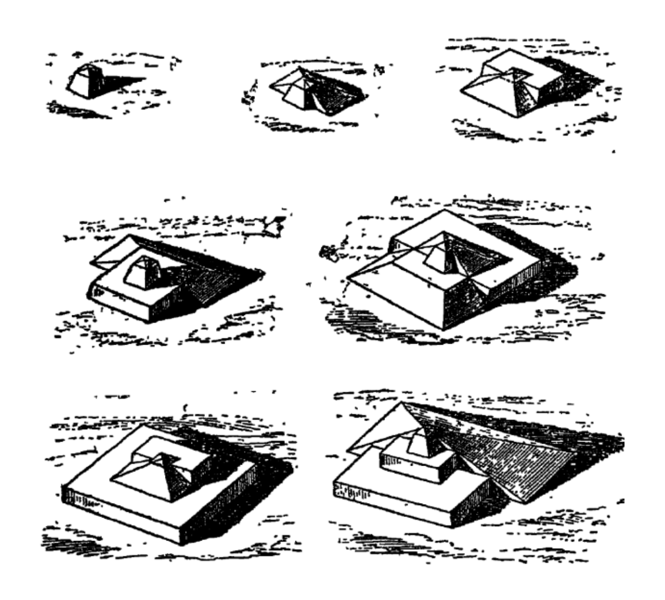
الشمالي- وهذا ما وجد فعلًا في كل الأهرامات المعروفة اليوم- وخصوصًا إذا لاحظنا الممر الموصل إلى غرفة الجثة لم يكن مجهولًا لاسترابون حيث يقول: "وعلى مقربة من منتصف جوانبها بالنسبة للارتفاع كان للأهرام حجر يمكن تحريكه، فينفتح وراءه طريق يؤدى إلى التابوت" (استرابون ١٧ صفحة ١١٦١ج).

وربما اهتدى العرب أيضًا بآثار محاولات سابقة، إذ يظن أن الهرم قد فتح حوالي عصر الأسرة العشرين وسد ثانيًا. ثم رمم المدخل وغيره من الغرف والدهاليز في عصر الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين إلى أن تجددت المحاولات في عصر الفرس وفي عصر الرومان ثم في عصر العرب.

طرق بنائها: يظهر أنهم قبل أن يبدءوا في بناء أي هرم كانوا يختارون جهة صخرية ويزيلون عنها الأتربة والأحجار ويتركون إذا أمكن كتلة من الصخر في وسط المساحة لتكون قلب البناء، ثم يرسمون بعد ذلك الغرف والممرات المؤدية إليها ويحفرونها، ثم يأخذون في بناء الهرم.

ولقد تساءل الأستاذ الألماني اشتيندرف: "كيف أمكن كيوبس عند ما انتخب مكانًا مساحته نحو ٥٤.٣٠٠ متر مربع لهرمه الجنازي أن يعرف أن مدة حكمه ستطول إلى أمد ينتهي فيه تنفيذ هذا التصميم العظيم؟ وإذا مات أحد من بنوا الأهرام الكبيرة بعد توليه الحكم بسنتين أو ثلاث قبل أن يتم بناءه فكيف يمكن أن يقوم ابنه أو خليفته، مهما بلغ عطفه عليه

وبره به، بإتمامه دون أن يفكر في إقامة شيء لنفسه؟ هذا ما بحث لبسوس وار بكلم وإبرز Erbkam & Ebers وLepsius عن تفسيره، فرأى هؤلاء الأعلام أن كل ملك كان يبدأ في بناء هرمه حالما يعتلي العرش. فكان يقيمه في أول الأمر صغيرًا ليضمن لنفسه قبرًا كاملًا إذا عاجله الموت قبل أن يمضي في الحكم طويلًا ثم يضيف إليه في كل سنة كسوة أو طبقة جديدة حوله (شكل ٣٦). حتى إذا مات كانت جوانب الهرم مؤلفة من كثير من الدرجات التي يملأها خلفه بكتل مستطيلة من الأحجار ذات زوايا قائمة. وبذلك يكون حجم الهرم ذا صلة بمدة حكم الملك. ولكن نظرية بناء الأهرام على دفعات متعاقبة يعارضها الآن الأستاذ بترى F.Petrle– كما يعارضها المسيو



(شكل ٣٦) هرم في أحواله المتعاقبة يضاف إليه في كل سنة كسوة أو طبقة جديدة حوله حسب نظرية لبسوس وبورشارد

ماسبرو– في كتابه عن تاريخ مصر جزء أول صفحة ٣٨ إذ يقول ما نصه:

"أقيم الهرم الأكبر أول الأمر على مساحة متسعة وإن طرقاته الداخلية تدل على أنه لم يبن أولًا على حجم أقل من حجمه الحالي. فمدخل هذه الطرقات لا يمكن عمله على حجم من البناء يقل عن ثلثي قاعدته الحالية. وزيادة على ذلك فإن حجمه الحالي يرينا أن هذا الهرم وهرم ميدوم كان يقصد بهما مقاس معين دقيق".

على حين أن الهر بورشارد Herr Borchardt يعتقد بعد أن درس الموضوع دراسة دقيقة طويلة أن نظرية الدكتور لبسوس صحيحة، ولكنها تحتاج إلى إصلاح بسيط في نقط قليلة. ويقول إن التصميمات الأصلية كانت أحيانًا تتبع بدقة، وأحيانًا تعدل وتوسع أو تغير تغييرًا تامًا تبعًا لهوى الذين بنوها.

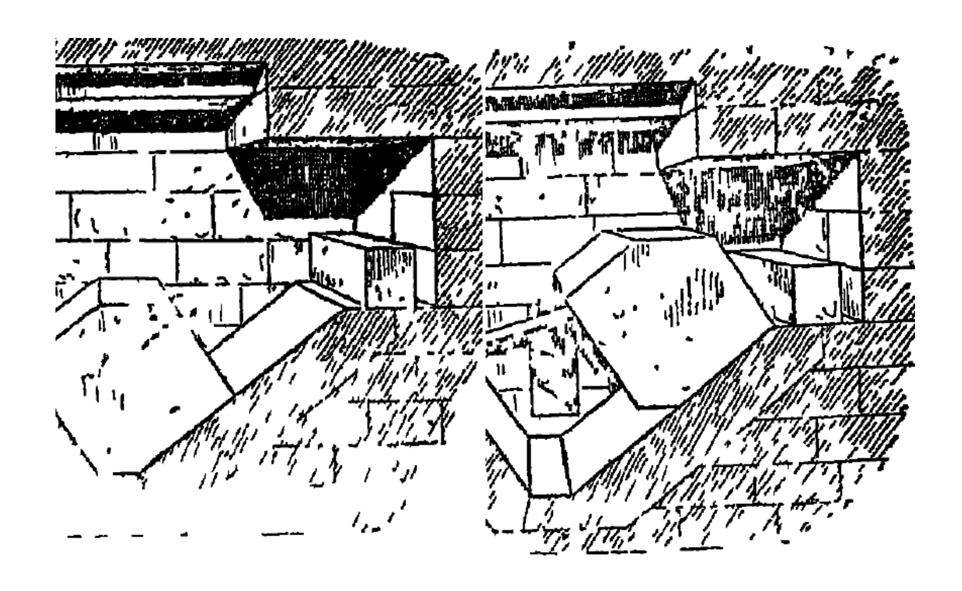
ولقد ذكرنا في عرض حديثنا أن الأهرام كانت مكسوة من الخارج، ففي هرم كيوبس كانت هذه الكسوة من الحجر الجيري، وفي هرم ددفرع بأبي رواش كانت من الجرانيت، ولا يزال الجزء الأعلى من هذه الكسوة باقيًا في هرم خفرع وهو من الحجر الجيري على حين أنها في "المدماكين" السفلين من الجرانيت. وهذا الحجر الأخير قد استعمل في تغطية ستة عشر "مدماكا" في أسفل مقرينوس (منقرع).

هرم الجيزة الأكبر

أكبر أهرام الجيزة الثلاثة، بناه سنة ٢٩٠٠ق.م أول ملوك الأسرة الرابعة– الملك خوفو– الذي يسميه هيرودوت كيوبس، ويسميه ديودور شميس أو خميس، ويسميه مانيتون الكاهن المصري الذي كتب تاريخًا لمصر بأمر بطليموس فيلادلف استقاه من سجلات المعابد، باسم سوفيس– وقد وجد الكولونيل هوارد فيس Howard Vyse وزميله الأستاذ بيرنج Perring في بعثتهما اسم هذا الملك مكتوبًا بالمغرة الحمراء على ما فيه من كتل الحجر، ويقولان أنها علامات المحجر الذي اقتطعت منه الأحجار منذ خمسة آلاف سنة.

ولكي نفهم حقيقة هذه الكتلة الهائلة يجب أن نلجأ إلى الأرقام فنكون منها فكرة دقيقة عن عظم هذا البناء.

يبلغ طول جانب الهرم ٢٣٠.٣٥ مترًا، وارتفاعه ١٤٦.٥٩ مترًا (وقل الآن



(شكل ٣٧) طريقة سد دهليز من دهاليز الهرم الجنوبي بدهشور. وترى الكتلة العظيمة المعدة لهذا السد. ثم كتلة الحجر (في الصورة الأخرى) وقد سدت مدخل الدهليز بإحكام

إلى ١٣٧.١٨ مترًا) وارتفاع الأوجه المائلة ١٨٦ مترًا، وزاوية ميله إحدى وخمسين درجة وخمسين دقيقة. وتبلغ كتلة البناء ٢.٥٢١.٠٠٠ متر مكعب. وقد قدر المستر بترى أن بناء الهرم استلزم على وجه التقريب ٢.٣٠٠.٠٠٠ كتلة من الحجر حجم كل منها ١.١٠ متر مكعب وقد أخذت بعض الأحجار من أرض الصحراء نفسها، ولكن معظمها(١) نقل من محاجر طره القائمة على الضفة الأخرى للنيل على زحافات من طريق يصل الجبل بالنهر، ثم يستأنف نقلها إلى هضبة الأهرام. أما الجرانيت الذي يصنع منه التابوت ومخدع الملك وبعض أشياء أخرى فكان الملك يرسل البعثات من رجال بلاطه إلى محاجر أسوان حيث كانت تقوم شتى مظاهر

---

(١) وخصوصاً الأحجار التي استعملت في كساء الهرم الخارجي وبناء الدهليز الكثير في داخل الهرم.

العمران بما يحشد فيها من جماعات العمال لاقتطاع هذا الحجر الصلب الجميل.

ومدخل هذا الهرم– كمدخل جميع الأهرام الأخرى– يقع في الجهة البحرية، في المدماك الثالث عشر وعلى ارتفاع نحو ١٥ مترًا من الأرض، وتتصل به زلاقة تنحدر إلى داخل البناء، ويخرج منه في نقطة معينة دهليز جديد صاعد يبلغ طوله ٣٨ مترًا يميل أفقيًا بطريقة يتصل بها بغرفة جديدة هي غرفة الملكة تقع تقريبًا في محور البناء. وفي الجهة الأخرى يخرج دهليز آخر يبدأ برواق كبير طوله ٤٧ مترًا وارتفاعه ٨.٥٠ أمتار وعرض القسم الأوسط منه ١.٠٤ متر وهو مبنى بحجارة متلاصقة بأحكام مصقولة بإبداع حتى وصفها المؤرخ عبد اللطيف بحق بأنها من الدقة بحيث لا يمكن إدخال إبرة أو شعرة بين ملاط هذه الأحجار.

فإذا وصل الإنسان إلى نهايته وجد في أعلاه حجرة صغيرة كان بها فيما سبق أربع كتل من الحجر تسد الطريق، ثم يصل أخيرًا إلى الغرفة التي لا يزال يوجد بها تابوت الملك. ومقاس هذه الغرفة الأخيرة ١٠.٤٣ أمتار طولًا، ٥.٢٠ أمتار عرضًا، ٥.٨١ أمتار ارتفاعًا وسقفها مسطح وهو يتكون من تسع قطع من الحجر الجرانيتي طول كل منها ٥.٦٤ أمتار وليخف ضغط هذه المواد الثقيلة على السقف أفرغت خمس غرف صغيرة، يقوم بعضها فوق بعض، ولأعلاها سقف من كتلتين مائلتين تقسم الضغط وتلقيه على الجانبين (شكل ٣٨) وعلى أحجار هذه الغرفة الأخيرة وجد اسم خوفو ثم هناك منفذان آخران للهواء يخرجان من قلب الهرم إلى

سطحه الخارجي، ويرجح أن لهما شأنًا جنازيًا هو إيجاد طريق لروح الملك. وإلى شرق الهرم الأكبر ثلاثة أهرام صغيرة يرجح أنها لزوجات الملك، ولو أن هيرودوت يقول عن الأوسط منها إنه بني لابنة خوفو.

ووصف بناء هذا الهرم قد آتى بذكره هيرودوت المؤرخ اليوناني الذي زار مصر سنة ٤٥٠ ق.م على وجه التقريب إذ قال:



(شكل ٣٨) لتقليل ضغط البناء الشديد على سقف مخدع الملك بهرم الجيزة الأكبر أفرغت خمس غرف صغيرة، مرتب بعضها فوق بعض، ولأعلاها سقف من كتلتين مائلتين تقسمان الضغط وتلقيانه على الجانبين

"وقال الكهنة أيضًا إنهم إلى عهد رعمبسينت رأوا العدل يسود والخصب ينمو في أرض مصر كلها، ولكن خليفته كيوبس لم يذر نوعًا من الشر إلا سعى إليه، فإنه أولًا أغلق الهياكل ومنع الذبائح وسخر كل المصريين بعد ذلك لمصلحته، فأعد فريقًا منهم للنحت في محاجر جبل العرب، ولحمل الأحجار التي يقطعونها من مكانها إلى النيل، ولنقلها على سفن من ضفة إلى ضفة. وفريقًا آخر يأخذها إلى جبل ليبيا. وكان يستخدم في هذا العمل مائة ألف رجل كل ثلاثة أشهر(١) وقد ظل الشعب يقاسي هذا العذاب عشر سنوات في شق الطريق الذي كانت تنقل فيه الأحجار. وهذا الطريق فيما أرى ليس أقل عظمًا من الهرم نفسه، فطوله خمس استادات (٩٢٥ مترًا) وعرضه عشر أورجيات (١٩ مترًا) ومعظم ارتفاعه ثماني أورجيات (١٥ مترًا) وهو مبني من حجارة مصقولة ومزينة بصور الحيوانات. فأمضوا عشر سنوات في بناء هذا الطريق عدا ما أمضوه في إقامة التل الذي شيدت عليه الأهرام وفي إقامة ما تحت الأرض من الأبنية التي اتخذت مدفنًا للملك في جزيرة تكونت بإدخال قناة من النيل. أما الهرم نفسه فقد استغرق بناؤه عشرين سنة، وهو مربع الشكل، عرض كل وجه من أوجهه الأربعة ثمانية بليترات (٢٥٠ مترًا) وعلوه كذلك، وأكثره مبنى بحجارة متناسقة متلاصقة بإحكام، لا يقل طول الواحد منها عن ثلاثين قدما (١٠ أمتار).

---

(١) يقول المستر بترى إن هذه الثلاثة الأشهر تقابل فصل فيضان النيل الذي لا يعمل فيه الفلاحون ولهذا تيسر استخدام ١٠٠.٠٠٠ رجل في نقل الأحجار. أما الذين يقتطعون الأحجار فكانوا بدون شك يشتغلون طول السنة في المحاجر.

وقد بني هذا الهرم على شكل درج، بعضها محدب وبعضها مقبب، ولما شرعوا في بنائه على هذه الصورة رفعوا من الأرض الحجارة الباقية بواسطة آلات مصنوعة من قطع صغيرة من الخشب رفعوها إلى أول مدماك فمتى وصل الحجر إليه وضعوه في آلة أخرى تكون على هذا المدماك فترفعه إلى المدماك الذي يعلوه وهكذا. وكانوا لهذا يضعون آلات بعدد المداميك. وربما استخدموا آلة واحدة ينقلونها كلما رفعوا الحجر من مدماك إلى مدماك. وقد ذكرت الوجهين بحسب ما سمعت. فشرعوا على هذه الطريقة في تتميم أعلى الهرم وإتقانه ومن هناك نزلوا بالتدريج إلى ما يجاوره حتى اتصلوا إلى أسافله وانتهوا إلى ما يمس الأرض منه. وحفروا على الهرم بحروف مصرية مقدار ما أنفق على الفعلة من الفجل والبصل والثوم، وقد قال لي من ترجم هذه الكتابة(١)– وأنا أتذكر قوله جيدًا– إن تلك النفقات بلغت

ألفًا وستمائة وزنة من الفضة (ما يزيد على ٣٢٠٠٠٠ جنيه مصري)، فإذا صح هذا فكم تكون النفقة على الآلات الحديدية، وبقية مؤونة الفعلة من طعام وكسوة، لأنهم قضوا في هذا العمل الزمان الذي

(١) يقول الأستاذ ماسبرو في تعليقه على كتاب هيرودوت الثاني، في كتاب له عنوانه دراسة الأساطير والآثار المصرية جزء ثالث: "إنه ليس من المقبول عقلاً أن الذي ترجم له هذه العبارة– وهو يشبه تراجمة اليوم الذين يرافقون السائحين– كان يعرف قراءة الهيروغليفية، ومما لا شك فيه أنه لم يقص له سوى الروايات التي تتداولها أفواه الناس خاصة بالأهرام وغيرها من الآثار مع إضافة مبالغات يفتريها عليها" ويقول الأستاذ بدج **W.Budge**: "إذا كان على السطح الخارجي نصوص حقاً فلابد أن تكون نصوصاً دينية صرفة، كتلك النصوص التي نراها في داخل هرم ببى وتتا وأوناس".

ذكرته مع قطع النظر عما صرفوا من الوقت في تنسيق الأحجار ونقلها بالعجلات وحفر الغرف تحت الأرض".

ويقول ديودور (١-٦٣) عن شميس ثامن ملوك مدينة منفيس والذي ظل في الحكم خمسين سنة: "بني أكبر الأهرام الثلاثة التي اعتبرت من عجائب الدنيا السبع: وهي تقع جهة ليبيا على بعد ١٢٠ فرسخًا من منفيس و٤٥ من النيل. وعظم هذه الأبنية ومجهود العمال الذي يتراءى في حذق صنعتها، يثيران في الرائين الإعجاب والدهشة. وكان أكبرها على شكل مربع يبلغ طول ضلعه عند القاعدة ٧٠٠ قدم ويزيد ارتفاعه عن ٦٠٠ قدم، وهو مبنى من الرخام الصلب الذي يعمر طويلًا، لأنه وقد مضى على بنائه ألف سنة- ويقول آخرون زيادة عن ثلاثة آلاف وأربعمائة سنة- ما زالت أحجاره متماسكة جيدا، وما يزال البناء كعهده الأول حين انتهى منه البناة، لم تنل منه يد الأزمان الطويلة والقرون المتعاقبة. ويقولون أن أحجاره كان يؤتى بها من جبل العرب على بعده، وأنهم كانوا يكدسون التراب تلالًا يرفعون عليها الأحجار للبناء، حيث لم تكن تعرف في هذا الوقت آلات تستخدم لرفع الأحجار. وإن أعجب ما يعجب له الإنسان أن يرى وضع الأساس بهذه الحكمة في بقعة رملية ليس بها أثر ظاهر من صلابة الأرض، كما أنه لم يوجد بها من بقايا الأحجار ما يدل على أنها اقتطعت في هذه البقعة وصقلت بها، بل الكتلة كلها تظهر كأنها أقيمت دفعة واحدة وثبتت في وسط أكوام الرمل بقدرة إله ولم تبن تدريجًا بأيدي بشر. وبعض المصريين يقص أشياء عجيبة ويخترع حكايات غريبة فيما يختص بهذه الأعمال، مؤكدة أن التلال كانت تقام من الملح حتى إذا طاف

عليها طائف من فيضان النيل أذابها وجرف كل شيء ما عدا البناء ولكن ليس هذا صحيحًا، بل إن الأيدي التي وضعت هذه التلال هي التي رفعتها لأنهم يقولون إن ٣٦٠٠٠٠ رجل استخدموا في هذا العمل، وأنه تم بشق الأنفس في عشرين سنة"(١).

وفي نظر ديودور أن العمال والمهندسين الذين بنوها أحق بالثناء عليهم من الملوك الذين أنفقوا عليها الأموال وسخروا لها العمال، لأن أولئك أبقوا لنا علومهم ومهارتهم تحدثنا عن فضائلهم وتنبئنا باقتدارهم، أما هؤلاء الملوك فإنهم أما سخروا الأهالي قهرًا وظلمًا وأما آجروهم بأموال ورثوها وسلبوها من الناس.

ووصف بليني Pllny للأهرام ٢٥ (١٦– ١٧) من تاريخه الطبيعي على جانب كبير من الطلاوة:

"بنى الهرم الأكبر بأحجار قطعت من جبل العرب ويقال أن ٣٦٦٠٠٠ رجل استخدموا في إقامته مدة عشرين عامًا، وأن الأهرام الثلاثة استغرقت ٧٨ سنة وأربعة شهور. ولقد وصفها الكتاب الآتون: هيرودوت وأهيرموروس... الخ وهؤلاء المؤلفون متناقضون في رواية الأشخاص الذين بنوها، ولقد أدت تقلبات الظروف إلى نسيان الكثير من أسماء الذين أ قاموا هذه الآثار العظيمة. وبعض هؤلاء الكتاب يخبرنا أن ١٥٠٠ وزنة من الفضة صرفت في شراء الفجل والبصل والثوم وحدها،

---

(١) عن ترجمة **Booth** صفحة ٦٥.

وأن أصعب مسألة هي أن نعرف كيف أمكن أن ترفع مواد البناء إلى مثل هذا الارتفاع العظيم. وترى بعض المصادر أنه كان كلما ارتفع البناء شيئًا كوموا إلى جانبه تلالا كبيرة من الملح والنطرون التي ذابت أكوامه بعد الفراغ من البناء بواسطة جرى ماء الفيضان من تحتها. ويعتقد البعض الآخر أن قناطر قد بنيت من اللبن، وأنه عند ما تم الهرم انتفع بهذا اللبن في إقامة الأكواخ التي كان يسكنها القرويون وأوساط الناس، ولانخفاض مستوى النهر انخفاضًا كبيرًا لم يتيسر إيصال الماء إلى الهرم في قنوات تمتد من النهر ولكن في داخل الهرم الكبير بئر عمقها ٨٦ ذراعًا يظن أنها موصولة بالنهر. وطريقة التحقق من ارتفاع الأهرام وما شابهها من المباني الشامخة اكتشفها Thales فلقد قلس الظل في ساعة من النهار يكون فيها ظل كل شيء مساويًا له.. ويشغل الهرم الأكبر سبع ججيرات وزواياه الأربع على مسافات متساوية في البعد. وطول كل جانب ٨٣٣ قدمًا. والارتفاع الكلي من الأرض إلى القمة ٧٢٥ قدمًا، ومسطح القمة يبلغ محيطه ١٦ قدمًا أما الهرم الثاني فإن أوجه الجوانب الأربعة يبلغ كل منها ٧٥٧ ١/٢ قدمًا على حين أن الهرم الثالث أصغر من الآخرين ولكنه أحسنها شكلًا وأبدعها تنسيقًا: وهو مبنى من الحجر "الاتيوبي" أي (الجرانيت).

وهناك وصف استرابون للأهرام (١٧– ١– ٣٣):

"وعلى مسافة ٤ ستديات من منفيس تل يقع عليه عدة أهرام هي قبور للملوك. وأكبرها ثلاثة يدخل اثنان منها ضمن عجائب الدنيا السبع

(١) وهي مربعة الشكل ويفوق ارتفاعها قليلًا طول أحد الجوانب. وأحد هذه الأهرام أكبر من الثاني وفي أحد الجوانب على مسافة من الأرض يوجد حجر يمكن تحريكه، فإذا رفع أدى إلى منفذ يؤدى إلى المقبرة وهما- أي الهرمان الأولان- متقاربان وعلى مستوى واحد، أما الهرم الثالث فعلى جهة مرتفعة من الجبل تبعد عنهما وهو يقل عن الاثنين الآخرين وإن كانت نفقات تشييده أكثر لأن ما يقرب من نصفه الأدنى من الحجر الأسود".

ووصفها كذلك كثير من كتاب العرب- وقد بحث عبد اللطيف في أمرها- وخير من وصفها المقريزي (انظر الخطط والآثار جزء أول صفحة ١١١ وما بعدها) والمسعودي في مروج الذهب، وأبو الفداء في تاريخه. ومن بين الكتاب المسيحيين السوريين الذين وصفوها Dionysius الذي عاش في القرن التاسع للميلاد إذ يحدثنا في خلال رحلاته "أننا رأينا في مصر الأهرام التي يتحدث عنها اللاهوتي في أناشيده، وهي ليست مخازن غلال يوسف كما ظن بعض القوم وإنما هي أبنية شامخة بنيت على مقابر الملوك الأقدمين.." الخ.

غير أن هناك حقيقة جهلها الأقدمون أو أهملوا ذكرها، وهي أن كل هرم كان له اسم مخصوص ليميزه عن غيره. فمثلًا هرم الجيزة الأكبر سمى "أخت" وقد بنيت ثلاثة أهرام متجهة إلى الشرق أمام هرم خوفو الأكبر

---

[١] عجائب الدنيا التي كان الناس يتعجبون منها في قديم الزمان هي: أهرام مصر وضم رودس ومنارة الإسكندرية والتيه أو البرية بفيوم مصر وحدائق بابل المعلقة وسور بابل وهيكل بابل المعروف ببرج النمرود.

حيث دفنت زوجات الملك وأولاده، وحوله توجد مصاطب الأمراء والأتباع مرتبة صفوفًا في شوارع منتظمة.

وإن أبعد مدى يمكن أن تصل إليه عين الباحث في أعماق الزمن السحيق، وما يمكن أن يعرفه من بقايا هذا العصر المغطاة بالنقوش، يصل به إلى أنه في الأزمنة القديمة من أيام الأسرة الرابعة كانت جبانة الجيزة تختار لدفن أجساد أولاد الملك وأمرائه.

وأن سحرًا عميقًا ليغمر هذه الدنيا البائدة المملوءة بالحياة القديمة، وذلك العالم الذي يرتفع إلى أعلى قمم الإنسانية والحضارة، ولا تزال عروق حياته الخالدة تنبض من خلال النصوص والنقوش.

الهرم الثاني بالجيزة

أما الهرم الثاني فقد بناه الملك خفرع ثاني ملوك الأسرة الرابعة عام ٢٨٦٩ ق.م. وسماه (أور). وهو يظهر لنا من بعيد أعلى من الهرم الأكبر لأنه بني على جزء مرتفع من الهضبة، ويبلغ ارتفاعه الحالي ١٣٦.٤٠ مترًا (وكان فيما سبق ١٤٣.٥٠ مترًا) وطول الجانب ٢١٠.٤٦ مترًا (وكان ٢١٥.٢٥ مترًا) وبناء هذا الهرم أقل اتقانًا من بناء الهرم الأكبر. ويقع مدخله في الجهة البحرية على علو نحو ١١.٥٣ مترًا، ومنه يبدأ دهليز هابط يبلغ طوله ٣٢ مترًا، يسير بعدها في خط أفقي ينتهي بغرفة ارتفاعها ٦.٨٦ مترًا وطولها ١٤.٠٩ مترًا وعرضها ٤.٩٤ مترًا كان بها تابوت من

حجر الجرانيت هو الذي دفن فيه الملك، ولكن بلزوني حين فتحه في مارس سنة ١٨١٨ وجده مملوءًا بالأتربة والردم.

وكان لهذا الهرم فيما مضى مدخل آخر في أسفل واجهته البحرية أيضًا، يؤدى إلى غرفة نحتت في الصخر قصد أن تكون غرفة الدفن في الأصل، ولكنهم عندما عدلوا في رسم الهرم الأصلي بأن وسعوه وكبروه أعرضوا عن استعمالها وبنوا غرفة أخرى هي التي سبق ذكرها.

أما كسوة هذا الهرم فلا تزال تكسو الجزء الأعلى منه قرب القمة، وكانت من الحجر الجيري في المداميك العليا ومن الجرانيت في الدنيا منها.

معبد خفرع الجنازي العلوي

وكان يلتصق بهذا الهرم من الجهة الشرقية معبد جنازي لا تزال آثاره باقية، خصوصًا بعض الجدران الداخلية وكسوتها التي كانت من الجرانيت. ورغم أن هذا المعبد قد بلى وتهدم إلا أنه بفضل حفائر بعثة "أرنست فون زيجلن" عام (١٩١٠) أمكن معرفة رسم هذا المعبد في حالته الأولى.

فإلى يسار المدخل غرفة يطلق عليها غرفة البواب، وإلى يمينه عدة مخازن مستطيلة، ويلي هذا المدخل قاعة كبيرة أفقية كان بها أربعة عشر عمودًا، يليها قاعة عمودية أخرى كان بها عشرة أعمدة، يجاوزها المرء إلى فناء كبير مكشوف أحيطت جوانبه "ببواك" تقوم سقوفها على أعمدة مربعة تستند عليها تماثيل الملك، تمثله بشكل أوزيريس وكانت أبواب هذه

البواكي منقوشة هيروغليفية ملونة بالألوان الخضراء والزرقاء، وإلى خلف الفناء خمس غرف ضيقة مستطيلة كان بكل منها تمثال الملك ولذا تعرف هذه الغرف الخمس بغرف التماثيل. وكان الدهليز الواقع أمامها يصلها بخمس غرف أخرى متشابهة تقع وراءها استعملت كمخازن. وكان يلي هذه الغرف قدس الأقداس أو الهيكل الذي كان معدًا لوضع الباب الوهمي ويدل على مكانه الآن فجوة في الأرض لا تزال باقية.

ومما يجدر ذكره مرة أخرى أن جميع جدران هذا المعبد كانت مبنية من الداخل بالحجر الجيري، مكسوة من الخارج بأحجار الجرانيت، أما الأعمدة الضخمة– التي كانت من الجرانيت كذلك– ف

لم يبق منها في القاعات سوى بعض الفجوات التي تبين موضعها من أرض هذه القاعات (شكل ٣٩).

الدهليز

وكان يمتد من مدخل هذا المعبد دهليز– طريق– لا تزال آثاره باقية يبلغ طوله نحو ٤٩٤.٦٠ من الأمتار وهو يؤدى إلى الوادي وينتهي برصيف على النهر أعد لرسو الأحجار التي كانت تحملها السفن أثناء الفيضان من محاجر طرة، في الجانب الآخر من النيل، وتنقلها إلى أسفل هضبة الأهرام، أي إلى هذا الرصيف.

ويظهر أنه بعد أن تم بناء الهرم ومعبده الجنازي- العلوي- السابق وصفه أقام خفرع على هذا الرصيف معبدًا جنازيًا سفليًا- سيأتي وصفه- كان بمثابة الباب الكبير أو المدخل الذي يصل إليه من يزورون منطقة الهرم في سفنهم أثناء الفيضان.

على أن خفرع قد ربط بهذا الدهليز نفسه المعبدين العلوي والسفلي، بعد أن أحاطه بجدران ووضع له سقفًا.

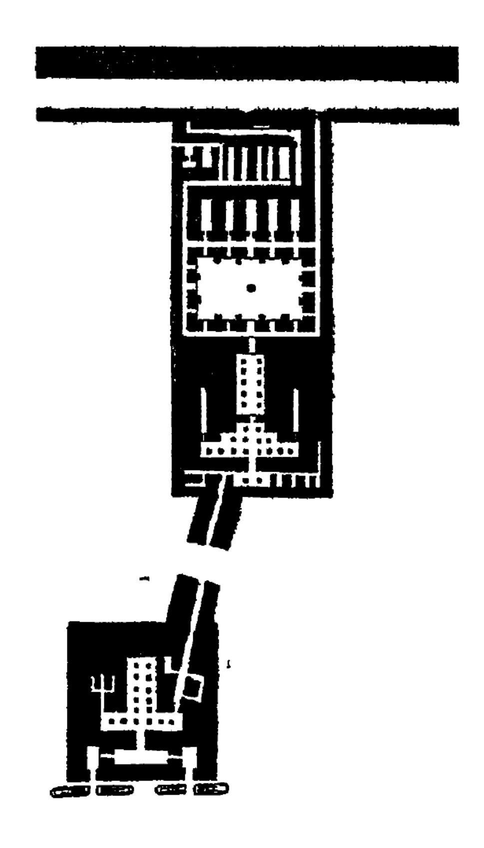
معبد الوادي

أما معبد الوادي- الواقع بجوار أبي الهول- فقد اكتشفه ماريت عام ١٨٥٣، إلا أن معظم أجزائه بقيت مغطاة بالرمال إلى أن جاءت بعثة "أرنست فون زيجلن" في عام ١٩١٠ فكشفت عن واجهته وباقي أجزائه ونشرت مؤلفًا فيما عنه.

وهذا المعبد يعد من أقدم المعابد الجنازية الموجودة في مصر، ويكاد يكون كاملًا، وقد بنيت جدرانه من الحجر الجيري الناعم المجلوب من طرة، إلا أنها كسيت من الخارج بأحجار الجرانيت.

ويشبه بناء هذا المعبد من الخارج المصطبة، وكان بواجهته بابان وضعت على جوانبهما تماثيل لأبي الهول، يوصلان إلى دهليز عرضي فيه بئر وجدت بها عدة تماثيل للملك خفرع باني هذا المعبد- وهذه التماثيل الثمانية معروض بعضها بقاعات المتحف المصري، والبعض الآخر محفوظ

في مخازن المتحف المغلقة– ويخرج من منتصف هذا الدهليز طريق يتصل برحبة مستطيلة أفقية فيها ستة أعمدة متصلة برحبة أخرى عمودية بها عشرة أعمدة من الجرانيت. وفي أحد طرفي الرحبة الأولى دهليز يوصل إلى ثلاث غرف صغيرة ذات طبقتين كانت تستعمل كمخازن للشموع والمشاعل والزيوت والأواني المقدسة وملابس الكهنة وغيرها من أدوات الاحتفالات المقدسة. وفي الطرف الآخر من هذه القاعة يمتد دهليز على أحد جانبيه غرفة بها درج يصعد إلى سطح البناء، وعلى الجانب الآخر غرفة يطلق عليها غرفة البواب وهي مبنية من المرمر– في جزئها العلوي– والجرانيت. ويمتد هذا الدهليز إلى خارج المعبد فيتصل بالدهليز أو الطريق الفسيح السابق ذكره الذي كان يربط هذا المعبد بمعبد الهرم العلوي (أنظر شكل ٣٩).



(شكل ٣٩) معبد الهرم الثاني بالجيزة الجنازيان، العلوي والسفلي، والأخير منهما يعرف بمعبد الجرانيت أو معبد الوادي

الهرم الثالث بالجيزة

أما الهرم الثالث فقد بناه منقرع ثالث ملوك الأسرة الرابعة وسماه "حر" وقد دخل هذا الهرم هوارد فيس Howard Vyse في عام ١٨٣٧ ووجد به تابوتًا حجريًا وبقايا تابوت من الخشب منقوش عليه اسم الملك "منقرع" وقد نقلت بقايا التابوت الخشبي إلى انكلترا وهي محفوظة بالمتحف

البريطاني. أما التابوت الحجري فقد غرق مع الباخرة التي نقلته أمام شواطئ أسبانيا.

ومع أن هذا الهرم أصغر كثيرًا من الهرمين السابقين، إلا أنهم تأنقوا في بنائه واستعملوا الأحجار الثمينة في تغطيته، فإن ستة عشر "مدماكا" في أدناه كسيت بالجرانيت الأحمر الذي لا يزال باقيًا إلى الآن، أما باقي كسوته التي كانت سابغة عليه في ذلك الوقت فمن الحجر الجيري.

ويظهر أن الملك قد مات فجأة قبل أن يصقل أحجار هذه الكسوة.

ويبلغ ارتفاع هذا الهرم ٦٢ مترًا (كانت في الأصل ٦٦.٤٠ مترًا)، وطول الجانب ١٠٨.٠٤ مترًا ويقع مدخله كسائر الأهرامات في الجهة البحرية على ارتفاع نحو أربعة أمتار من الأرض، وهذا المدخل يؤدى إلى دهليز هابط يبلغ طوله ٣١.٧٠ مترًا يمر بغرفة يعتدل بعدها الدهليز فيسير أفقيًا حتى يصل إلى غرفة تتصل بها غرفة أخرى وجد بها تابوت الملك الحجري والخشبي وبداخله بقايا جثة بشرية.

وإلى جنوب هذا الهرم ثلاثة أهرام صغيرة بكل منها ممر يوصل إلى غرفة نقش على سقف غرفة الهرم الأوسط منها اسم "منقرع" وكان لهذه الأهرام معابد جنازية بالجهة الشرقية منها لا تزال ترى آثارها مبنية من اللبن.

المعبد الجنازي العلوي والسفلي والدهليز

وقد قامت بعثة جامعة "هارفرد" منذ عام ١٩٠٧ تحت رئاسة الدكتور "ريزنر" بالكشف عن هذه المناطق. فبينت حفائرها أنه كان يلتصق بهرم منقرع من الجهة الشرقية معبد جنازي يمتد أمامه طريق يوصل إلى معبد الوادي، شأنه في ذلك شأن الهرم الثاني ومعبديه. وهي القاعدة التي جرى عليها ملوك الأسرة الخامسة وغيرهم في بناء أهرامهم.

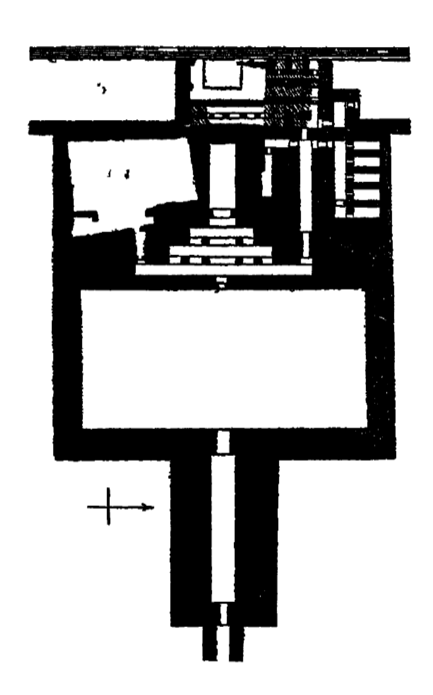
ولم يتم بناء المعبدين قبل موت منقرع فاختصر خليفته "شبسسكاف" في تنفيذ التصميم الأصلي، بأن اختزل أجزاء كثيرة منه لم تكن قد بدأت بعد. كالبواكي التي كان يراد إقامتها على جوانب فناء المعبد العلوي. والمخازن التي تركت بدون تشييد في الجانب الجنوبي من هذا المعبد نفسه. بل إن "شيسسكاف" استعمل أرخص أدوات البناء لإتمام الجزء الباقي. فبناه باللبن بدلًا من الحجر الجيري.

المعبد العلوي

يبدأ هذا المعبد بدهليز طويل يشبه في نظامه الدهاليز التي تبدأ بها معابد الأسرة الخامسة الجنازية بأبي صير– وسيأتي وصفها فيما بعد– ويليه فناء مكشوف لم تبن "بواك" على جوانبه– وهي البواكي التي مات منقرع قبل أن يبدأها فأهمل خليفته بناءها– ويقع خلف ذلك قاعتان على شكل حرف T المقلوبة، بالأفقية منهما ستة أعمدة: أربعة منها في جزئها الرئيسي، واثنان في قسمها الأصغر. وأمام هذه القاعة ممر يسير شمالًا ثم

غربًا مؤديًا إلى خمس غرف مبنية من اللبن كانت تستعمل كمخازن. ثم يتجه هذا الممر غربًا فيصل إلى المعبد الخاص أي إلى الجزء الخلفي من المعبد الملتصق بحائط الهرم الشرقي والذي يقع به الهيكل في منتصف واجهة الهرم الشرقية تمامًا.

وتجدر ملاحظة المساحة التي تقع جنوبي القاعتين اللتين على شكل حرف T. فقد كانت مخصصة أصلًا لبناء عدة مخازن تشبه مثيلاتها الواقعة في الجهة الشمالية. ولكن عندما مات الملك أهمل بناؤها وأقيم مكانها سلم لا تزال بقاياه موجودة. ويجب علينا ألا ننسى أن زهاء ربع مساحة المعبد تركت خالية من البناء بسبب موت "منقرع" الفجائي (شكل ٤٠).



(شكل ٤٠) معبد هرم منقرع الجنازي العلوي (بالجيزة)

الدهليز

أما الدهليز الذي يمتد أمام المعبد العلوي ويصله بالمعبد السفلي فلا تزال آثاره موجودة في كثير من الأجزاء وخاصة أمام المعبد العلوي. وهذا الدهليز هو نفس الطريق الذي استعمله القدماء لجر الأحجار عليه من رصيف النهر حيث كانت ترسو السفن وقت الفيضان محملة بالأحجار الجيرية المقتطعة من طرة إلى أن تصل إلى منطقة بناء الهرم في أعلى الهضبة.

ويظهر أن هذا الطريق لم تبن له حوائط جانبية بسبب موت الملك الفجائي

المعبد السفلي أو معبد الوادي

أما المعبد السفلي فقد بني كما بني معبد خفرع على رصيف الوادي السابق ذكره، ومما لا شك فيه أن صاحبه منقرع قد داهمه الموت بعد أن أتم وضع الأسس وحدها، أما باقي البناء فقد أنجزه خليفته من اللبن.

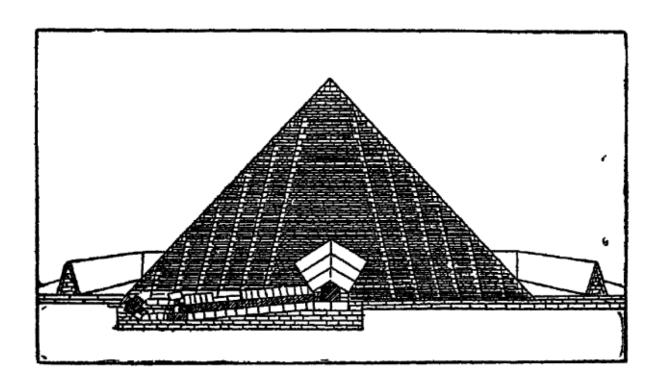
وقد وجدت في هذا المعبد المجموعات المشهورة من حجر الشست التي تمثل الملك واقفًا بين الآلهة "حتحور" من جهة وشخص يمثل إحدى ولايات مصر من الجهة الأخرى، وثلاث من هذه المجموعات بالمتحف المصري، أما المجموعة الرابعة التي تظهر فيها "حتحور" في الوسط فهي محفوظة بمتحف بوسطن بأمريكا. كما وجد بالمعبد تمثال الملك والملكة، وهو محفوظ كذلك بمتحف بوسطن بأمريكا، وقد صب له قالب عرضناه بالمتحف المصري.

أهرام أبي صير ومعابدها الجنازية

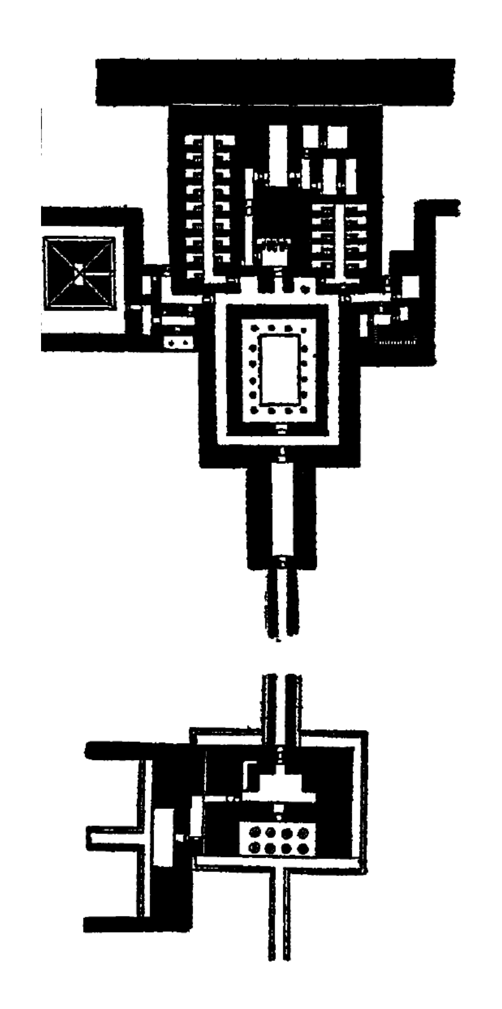
أقام هذه الأهرام ملوك الأسرة الخامسة على هضبة أبي صير، غير أنهم لم يعنوا ببنائها كثيراً، فلم يبق منها إلا ثلاثة أهرام، هرم "سحورع" في الجانب البحري وهرم "ني أوسررع" في جنوبه، وهرم "نفر إركارع" في جنوب سابقه تقريبًا. وهذه الأهرام الثلاثة مع معابدها العلوية والسفلية والطرق التي توصل بين هذه المعابد اكتشفها الدكتور "بورشارد" الذي نقب في هذه المنطقة فيما بين عامي ١٩٠١–١٩٠٨ لحساب جمعية الشرق الألمانية Deutache Orient- Geaellachaft.

هرم سحورع

هو الهرم الشمالي من مجموعة أهرامات أبي صير بناه سحورع، ثاني ملوك الأسرة الخامسة وسماه "خع باسحورع". ويقع مدخله في الجانب الشمالي وكان ارتفاع الهرم ٤٩.٦٠ متراً فقل الآن إلى ٣٦ متراً. أما طول الجانب (عند القاعدة) فكان ٧٨.٣٢ متراً وقل الآن إلى ٦٥.٦٣ متراً.



(شكل ٤١) مقطع يبين الأجزاء الداخلية في هرم سحورع بابي صير



(شكل ٤٢) رسم تخطيطي لمعبدي هرم سحورع بأبي صير

ويمتد من مدخل الهرم دهليز يصل إلى غرفة الدفن التي تقع في وسط البناء. وكان يعترض هذا الدهليز جملة غرف صغيرة تملًا بكتل ضخمة من الجرانيت وضعت لتسد الطريق إلى غرفة الدفن، رغبة منهم في حماية الجثة التي ما أقيم الهرم كله إلا لحمايتها (شكل ٤١).

أما معبد هذا الهرم الجنازي (شكل ٤٢) فقد أقيم كالمعتاد في الجهة الشرقية من الهرم. ويعتبر أظهر مثال لمعابد الأهرام الجنازية. وتصميم هذا المعبد سهل بسيط، فقد كان يتكون من: (١) دهليز طويل، يليه (٢) فناء مكشوف على جوانبه الأربعة بواكي تقوم على ستة عشر عمودًا، وكان يحيط بالفناء ممرات من الخارج. ووراء الفناء، أي في الجهة الغربية، يقع باب يوصل إلى (٣) غرفة بها خمسة أقسام كانت توضع بها تماثيل الملك إلى هنا كان ينتهي المعبد العام، ولكن هذا لم يكن إلا بداية القسم الخاص من المعبد أو المعبد الخاص إذا شئت دقة التعبير. فكان في غرفة التماثيل المذكورة باب يؤدى إلى ممر طويل يقع في نهايته الهيكل أو قدس الأقداس المبنى في الجزء الخلفي من المعبد أمام الجانب الشرقي من الهرم مباشرة، وفي وسط هذا الجانب بالضبط. وكانت اللوحة توضع في هذا الهيكل ومعها مائدة القرابين وأواني الطهور. وقد ألحقت بالهيكل من الجهة الشمالية عدة غرف لا يعرف الغرض منها.

فإذا عدنا إلى الممر الواقع أمام غرفة التماثيل واتجهنا شمالًا مارين بغرفة ذات عمود واحد، وصلنا إلى سلسلة غرف ذات طابقين استعملت مخازن تحفظ فيها الأدوات الثمينة الغالية. وكان لكل غرفة منها باب يغلق عليها. فإذا عدنا ثانيًا إلى الممر السابق– الواقع أمام غرفة التماثيل– واتجهنا جنوبًا مارين بغرفة أخرى ذات عمود واحد، ثم اتجهنا غربًا وصلنا إلى سلسلة أخرى من المخازن ذات الطابقين، لها درج لا يزال باقيًا يؤدى إلى المخازن العلوية.

وإلى جنوب شرقي المعبد مدخل خاص ذو عمودين يوصل إلى عدة غرف تربط هذا المدخل بالمعبد نفسه، لكنه يوصل في الوقت نفسه إلى فناء خاص أقيم فيه هرم الملكة، فكانت غرف هذا المدخل الخاص معبدًا جنازيًا لهرم الملكة.

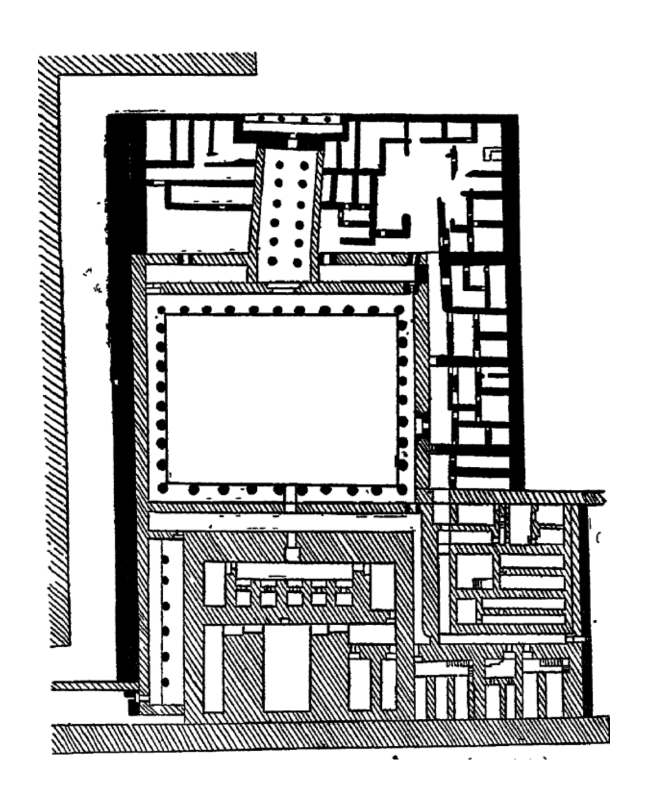
أما الدهليز الذي كان يصل بين المعبد العلوي ومعبد الوادي فلا تزال أكثر آثاره باقية.

أما معبد الوادي فقد بلى وتهدم، وكان مدخله الرئيسي يواجه الشرق، يؤدى إليه إيوان (بواكي) محمول سقفه على ثمانية أعمدة مرتبة في صفين. وكانت تليه غرفة ذات عمودين يقع إلى خلفها دهليز يوصل إلى الدهليز العام، وفضلًا عن ذلك فإن لهذا المعبد مدخلًا جانبيًا يقع إلى الجنوب به إيوان ذو أربعة أعمدة يوصل إلى داخل المعبد.

هرم نفر إركارع

أقام "نفر إركارع"، ابن "سحورع" وخليفته وثالث ملوك الأسرة الخامسة. هرمه بأبي صير الذي يعد أفخم أهرام المنطقة. وهذا الهرم هو الجنوبي في مجموعة أهرام المنطقة وسماه "بانفر إركارع" أي روح الملك نفر إركارع، وقد كان "تي" صاحب المصطبة المشهورة بسقارة مشرفًا على هذا الهرم.

وكان ارتفاع هذا الهرم ٦٩.٤٣ متراً قلت الآن إلى ٥٠ متراً. وطول الجانب ١٠٩.٦٥ متراً قلت الآن إلى ٩٩ متراً. وقد غطى هذا الهرم دون سائر أهرام أبي صير بكسوة من الجرانيت. وذلك على الأقل في المداميك السفلية. أما باقي الكسوة فكانت ككسوة باقي أهرام هذه المنطقة من الحجر الجيري الناعم المأخوذ من طرة. ويرجح أن قمة هذا الهرم كانت كتلة أو هريمة من الجرانيت. وقد اتخذت هذه الهريمات في معظم الأهرامات الكبيرة.



(شكل ٤٣) رسم يبين أجزاء معبد "نفر اركارع" الجنازي العلوي

وإذا لاحظنا أن الهضبة التي أقيم عليها هذا الهرم كانت ترتفع عن مستوى وادي النيل في ذلك الوقت بثلاثة وثلاثين مترًا. وأن ارتفاع الهرم في الأصل كان نحوًا من السبعين مترًا، لأمكننا أن نتصور مقدار جلال هذا الهرم– في علوه الإجمالي البالغ مائة متر– أمام من ينظر إليه من الوادي. ولو أنه لا سبيل إلى مقارنته بالهرم الأكبر بالجيزة.

أما نظام هذا الهرم من الداخل فيشبه هرم سحورع. فالمدخل الواقع في الواجهة البحرية يؤدي إلى ممر أفقي تقريبًا تعترضه غرف صغيرة ملئت بكتل من الجرانيت. وهذا الممر يؤدي إلى غرفة الدفن التي صنع سقفها من كتلتين مائلتين من الحجر لتقليل ضغط البناء عن السقف. وهذا الممر هو وغرفة الدفن في حالة سيئة جدًا. فكلاهما مملوء بالأحجار والأنقاض.

وقد بنى المعبد العلوي (شكل ٤٣) كما بنيت سائر المعابد في الجهة الشرقية. والمعبد الذي نراه اليوم لم يبنه "نفر إركاع" وحده. فقد مات هذا الملك كما مات من قبله الملك "منقورع" قبل أن يتم بناء معبده. والواقع أن الجزء الذي قام ببنائه "نفر إركاع" لم يتعد الهيكل وما حوله من غرف تقع إلى شماله وجنوبه. ثم الغرفة الواقعة أمام الهيكل التي أعدت لوضع الخمسة التماثيل.

أما أجزاء المعبد الأخرى فقد تركها الملك عند موته وديعة لخليفته يتصرف فيها كيف شاء. وقد بنى خليفته الفناء ذا الأعمدة. وأضاف بعض المخازن حول البناء الأصلي الذي أقامه سلفه شمال وجنوب الغرف الواقعة

حول الهيكل. وكلها من اللبن تسهيلًا للعمل وإسراعًا في انجازها. وعندما تولى "ني أوسر رع" الحكم أضاف بعض المخازن- التي بناها من اللبن أيضًا- حول الغرف التي سبق ذكرها، ثم بنى ممرًا طويلًا به اثنا عشر عمودًا مرتبة في صفين أمام الفناء.

وعندما اغتصب "ني أوسر رع" الطريق الموصل بين هذا المعبد ومعبد الوادي الخاص بنفر اركاع- كما اغتصب معبد الوادي نفسه لاتخاذهما في معبده الجنازي- اضطر إلى أن ينقل مساكن كهنة نفر اركاع- التي كانت عبارة عن مدينة أو قرية قائمة بذاتها على مقربة من معبد الوادي- من الوادي إلى الهضبة العليا حيث بنى لهم مساكن من اللبن حول جانبي الدهليز أو الممر ذي الاثنى عشر عمودًا الواقع أمام الفناء المكشوف السابق ذكره، كما بنى لهم مساكن أخرى من اللبن إلى جنوب الفناء.

وبذلك اتخذ المعبد رسمه النهائي الذي يمكن تتبعه إلى الآن.

هرم "ني أوسر رع"

هو أصغر أهرام أبي صير، بناه "ني أو سر رع" بين هرمي سلفيه "سحورع" و"نفر اركارع"، فهو الهرم الأوسط في هذه المجموعة إلى جنوب هرم "سحورع"

ولا يتجاوز ارتفاع هذا الهرم ثلاثين مترًا، واسمه "من أسوت بي أوسررع" قد ورد جملة مرات في مصاطب سقارة كمصطبتي "تي" و"أخت حتب" وهما كاهنًا هذا الهرم.

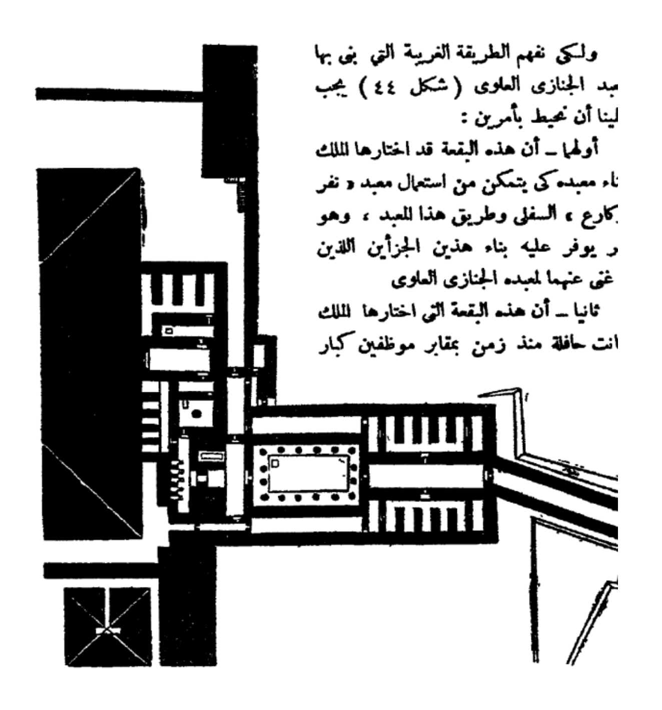
وكان لهذا الهرم كسوة خارجية من الحجر الجيري وركب على قمته هريم من حجر صلب قاتم يرجح أنه الجرانيت.

أما مدخله فهو في وسط الواجهة البحرية تمامًا. والمدخل يؤدي إلى ممر طوله ١٢ مترًا قد غطيت جدرانه وسقفه وأرضيته في الجزء الأول منه بالجرانيت وهذا الممر يؤدى إلى غرفة تتلوها غرفة الدفن، وقد صنع سقفها من كتلتين مائلتين من الحجر وإلى جنوب هذا الهرم أقيم هرم الملكة.

ولكي نفهم الطريقة الغريبة التي بنى بها المعبد الجنازي العلوي(شكل ٤٤) يجب علينا أن نحيط بأمرين:

أولهما– أن هذه البقعة قد اختارها الملك لبناء معبده كي يتمكن من استعمال معبد "نفر اركارع" السفلى وطريق هذا المعبد، وهو أمر يوفر عليه بناء هذين الجزأين اللذين لا غني عنهما لمعبده الجنازي العلوي.

ثانيًا– أن هذه البقعة التي اختارها الملك كانت حافلة منذ زمن بمقابر موظفين كبار



ولـكى نفهم الطريقة الغريبة التى بنى بها
مبد الجنازى العلوى (شكل ٤٤) يجب
لينا أن نحيط بأمرين :
أولهما ـ أن هذه البقعة قد اختارها الملك
ناء معبده كى يتمكن من استعمال معبد « نفر
كارع » السفلى وطريق هذا المعبد ، وهو
ر يوفر عليه بناء هذين الجزأين اللذين
غنى عنهما لمعبده الجنازى العلوى
ثانيا ـ أن هذه البقعة التى اختارها الملك
انت حافلة منذ زمن بمقابر موظفين كبار

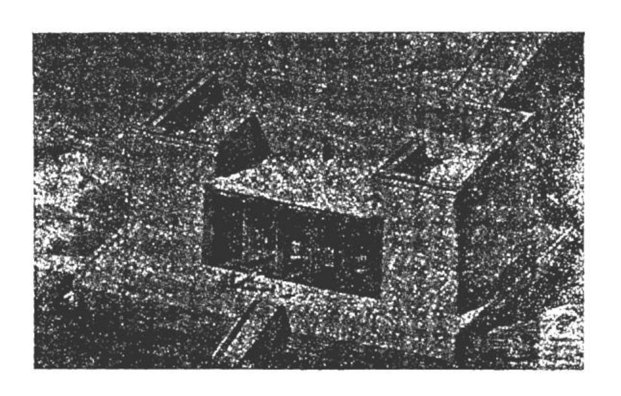
(شكل ٤٤) معبد هرم "ني أوسر رع" الجنازي العلوي بأبي صير "رسم تخطيطي"

أمثال "أوسر كاف عنخ" و"زازام عنخ" يرجع عهدهما غالبًا إلى عصر "سحورع"، وهي مقابر لم يشأ الملك أن يزيلها.

ولما كان قيام هذه المقابر يمنعه من أن يبنى معبده الجنازي في نفس محور الهرم، فقد دعاه ذلك إلى التفكير الطويل حتى اهتدى إلى رأى موفق، هو أن يفصل جزأي المعبد، فبنى المعبد الخاص في محور الهرم بحيث يكون الهيكل في وسط جانب الهرم الشرقي تمامًا كالمعتاد في أمثال هذه المعابد ثم أحاط الهيكل بالغرف المعتادة، بينما بني المعبد العام في محور آخر يبتعد مسافة ما إلى الجنوب.

وقد أقام المعبد العام كامل الأجزاء، فنجد فيه: (١) الدهليز الطويل (٢) الفناء المحاط ببواكي ذات أعمدة (٣) غرفة التماثيل.

ومما يجدر ذكره أن الفناء المكشوف قد أحيط "ببواكي" في جوانبه الأربعة تحملها ١٦ عمود من الجرانيت ذات تيجان صنعت على شكل نبات البردي، وأن أرضية هذا الفناء ومعظم جدرانه قد غطيت بحجر البازلت الذي لا يزال باقيًا. وقد نقش على سقف البواكي نجوم ذهبت على أرضية زرقاء.



(شكل ٤٥) المعبد السفلي لهرم "ني أوسر رع" بأبي صير كما كان في الأصل. وكانت هذه المعابد السفلية للأهرامات تبنى على شاطئ النهر حيث ترسو على رصيفها السفن القادمة بطريق النهر

أما المخازن التي لم يكن لها موضع ثابت في هذه المعابد الجنازية. فقد بني بعضها حول الدهليز الطويل وبعضها حول الهيكل.

أما معبد هذا الهرم السفلي فهو في حالة تهدم، على أنه كان في الأصل جميل البناء (شكل ٤٥).

هرم أوناس ومعبده بسقارة

أما هرم أوناس فقد فتح داخله في عام ١٨٨١ن ومدخله في الجهة البحرية– كالمعتاد– في المدماك الأدنى، الذي كانت تغطيه الأرضية المحيطة بالهرم، ويبدأ من المدخل ممر هابط يوصل إلى غرفة صغيرة ثم يسير بعدها أفقيًا وكان يسد نهاية هذا الممر ثلاث كتل عظيمة من الأحجار، فإذا جاوزنا هذا الممر وصلنا إلى غرفة غطيت جدرانها الأربعة بنقوش زرقاء هي نصوص دينية تعرف بنصوص أو متون الأهرام، وهي أقدم النصوص الدينية المعروفة في مصر. وإلى يمين هذه الغرفة (بالجهة الغربية) غرفة الدفن وبها تابوت الملك المصنوع من الجرانيت، وجدران هذه الغرفة مغطاة بنصوص مشابهة لنصوص الغرفة الأولى، ويرى إلى اليمين والشمال أبواب وهمية من المرمر.

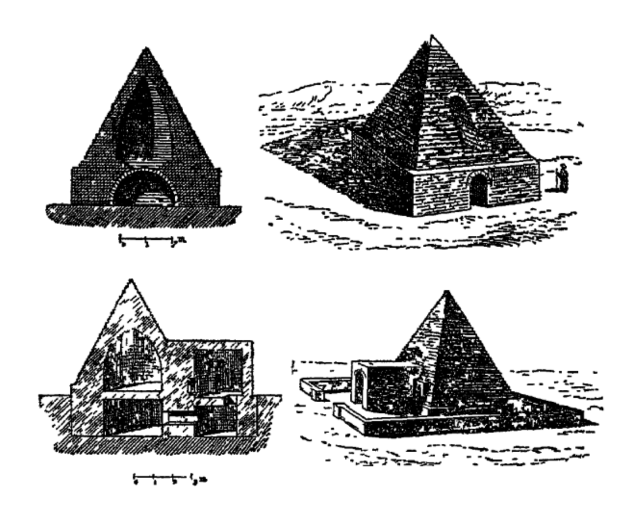
أما المعبد الجنازي الذي كان ملتصقًا بالهرم من الجهة الشرقية فقد بلى وتهدم– وكان به فناء محاط من جهاته الأربع ببواكي ذات أعمدة تيجانها على شكل النخيل، وأمام منتصف واجهة الهرم الشرقية، أي في المكان الذي كان يشغله الهيكل أو قدس الأقداس ترى بقايا باب وهمي من الجرانيت.

مقابر الدولة الوسطى

رأينا في الفصول السابقة أن مقابر الدولة القديمة كانت على شكل مصاطب ثم هذب الملوك شكلها فبنوا الأهرام واتخذوها مقابر ضخمة

عظيمة تحفظ فيها الجثة بعيدة عن أيدي اللصوص. واستمرت الأهرام بعد ذلك مدة كمقابر ملكية حتى عصر الدولة الوسطى، فقد أقام امنمحعت الثالث أحد ملوك الأسرة الثانية عشرة هرمًا لنفسه من اللبن بهوارة، كما بني سنوسرت الثاني من الأسرة نفسها هرمًا آخر من اللبن باللاهون، وكلاهما بالفيوم وأقام امنمحعت الثاني هرمًا صغيرًا من الحجر بدهشور.

غير أن عصر الدولة الوسطى يتميز بشكلين مهمين من المقابر: الأول تقع فيه غرفة الدفن– حيث يوضع التابوت– والمزار على وجه الأرض، واختلطت فيه المصطبة بالهرم



(شكل ٤٦) يرى في الصورة شكلان من أشكال مقابر الدولة الوسطى بأبيدوس، أحدهما هرم يعلو قاعدة على شكل مصطبة (مع مقطع لهذه المقبرة يبين غرفة الدفن في داخل البناء نفسه حيث توضع الجثة، ويلاحظ سقف الغرفة المقبب الذي يقلل ضغط البناء)، والشكل الآخر لمقبرة من العصر نفسه بأبيدوس يرى فيها الهرم فوق قاعدة قليلة الارتفاع تلتصق بأحد أوجهه غرفة المزار ويحيط بالبناء جميعه والأراضي التابعة له سور غير مرتفع

اختلاطًا دعا إلى مزج الطريقتين، والثاني يتكون من مقابر حفرت في الصخر وأفرغت فيه بجميع أجزائها، بما فيها غرفة المزار التي يجتمع فيها الأهل والأقارب لتقديم الضحايا والقرابين في الأعياد والمواسم الدورية.

وكانت مقابر النوع الأول منتشرة في جبانة الدولة الوسطى في طيبة وفي ابيدوس– (العرابة المدفونة) (شكل ٤٦).

وتتكون هذه المقابر من مصطبة قليلة الارتفاع، تبني باللبن غير المخلوط بالتبن، وهي إما أن تكون مربعة الشكل أو مستطيلة، وقد بلغ أقصى طولها في بعض الأحيان من ثلاثة عشر مترًا إلى ثمانية عشر. وفوق هذه المصطبة يبني هرم يتراوح ارتفاعه بين الأربعة والعشرة أمتار، يطلي من الخارج بطبقة من الملاط ويدهن باللون الأبيض. وإذ كان هذا النوع من المقابر يقام عادة في أرض غير صلبة، فقد تعذر عليهم أن يحفروا غرفة الدفن ذات التابوت في هذه الأرض، فاضطر البناءون إلى إخفائها في البناء نفسه حيث أعدوا في وسطه غرفة مقببة السقف لوضع الجثة، على أنه في كثير من الأحوال وجد جزء من هذه الغرفة مبنيًا في جدار البناء والجزء الآخر في المصطبة نفسها، على حين ترك الجزء الأعلى المقبب ليقلل من ضغط البناء. وبمجرد أن توضع الجثة في هذه الغرفة –الواقعة في المصطبة أو في الجزء الأسفل من البناء الذي يقوم عليه الهرم– يقفل بابها ويسد بجدار سميك.

وكانت تقام أمام هذا البناء عادة غرفة تلتصق بأحد أوجه الهرم، وتترك مفتوحة ليجتمع فيها الأقارب لتقديم الضحايا، فهي تشبه المزار في المصطبة، غير أن هذه الغرفة لم تكن جزءًا أساسيًا من المقبرة، إذ خلت منها كثير من مقابر هذا النوع. وكانت تقدم القرابين ويجتمع القوم حينئذ في الهواء الطلق أمام لوحة الميت الحجرية (الاستيلا) التي كانت تلصق بأحد أوجه المصطبة عادة أو توضع فوقها. وكان يقام أمام اللوحة الحجرية أحيانًا بناء صغير توضع عليه من غير شك الضحايا والقرابين. وكان يحيط بالمقبرة في كثير من الأحيان سور يعادل في ارتفاعه ارتفاع المصطبة نفسها، فكان يحدد بذلك الأراضي التابعة للمقبرة التي تعد حرمًا لها، وعندما يغلق باب هذا السور فإن أقارب المتوفى وأصدقاءه الذين جاءوا لزيارته يكونون في شبه عزلة. حتى ولو لم يوجد مزار للمقبرة (شكل ٤٦ تحت).

انتشر هذا الشكل المركب في المدافن الطيبية ابتداء من الأعوام الأولى من عصر الدولة الوسطى. فهناك كثير من ملوك وأمراء الأسرة الحادية عشرة أقاموا مقابر لهم من هذا النوع بدراع أبو النجا تشبه تمامًا ما بني منها في أبيدوس. فالملك "منتوحتب" الثاني مثلا بني مصطبة كبيرة يبلغ طولها نحو الأربعين مترًا أقام عليها هرمًا في الفناء الغربي من معبده الجنازي بالدير البحري.

على أن القرون المتعاقبة غيرت كثيرًا من أحجام هذه الأهرام كما غيرت من حجم المصطبة التي ترتكز عليها. فبعد أن كانت المصاطب قاعدة صغيرة للبناء تضخمت بالتدريج، وأخذ حجم الهرم ينقص ويصغر

حتى تحول إلى قمة هرمية لا قيمة لها، وانتشر هذا الشكل في مدافن طيبة وجبانها حوالي عصر الرمامسة، غير أن آثار هذه المقابر قد بادت وزالت منذ زمن، وكل ما دل عليها هو بقاء بعض رسوم هذا العصر ببعض المقابر تبين هذه الأشكال المتنوعة.

كانت مقابر هذا النوع الأول، سواء كانت مصاطبها وأهراماتها صغيرة أو كبيرة، تبنى من اللبن، بلا عناية أو تهذيب، فكانت ببنائها الضعيف وبوجود جميع أجزائها على وجه الأرض، معرضة للمطر والعواصف ومختلف تقلبات الجو، فوق تعرضها للنهب والسلب، ولهذا فقد تهدمت منذ أزمان بعيدة، ولولا المجهود الذي أبداه "ماريت" عندما زار هذه الجهات، وبخاصة أبيدوس، في النصف الأخير من القرن التاسع عشر، أي منذ نحو سبعين عامًا تقريبًا، والحفائر التي قام بها لتتبع تخطيط هذه المقابر وآثارها وغير ذلك من الشئون، لما أمكن معرفة شكلها بكل هذه الدقة التي مكنتنا من تخطيط رسومها واضحة لها. ولعل كل ما بقى بأبيدوس سالما أمام ماريت لم يتعد اللوحات الحجرية الكثيرة التي وجدها في أطلال هذه المدينة، وبخاصة في كوم السلطان على مقربة من معبد أزويس.

أما عن مقابر النوع الثاني. أي المقابر المحفورة، فقد كان المصريون يفضلون أن يحفروا مقابرهم في الصخر كلما أمكنهم ذلك وساعدهم موقع المكان أو المدينة بوقوعها على مقربة من جبال أو تلال صخرية. وقد سمي

الإغريق أمثال هذه المقابر "سبيوس" ENEOE، وأجملها مقابر الأسرة الثانية عشرة ببني حسن وأسيوط.

ولعل أقدم مقابر هذا النوع هي الواقعة بالجيزة بين مصاطب الأسرة الرابعة، وهي مقابر منحوتة في الصخر، متوسطة الحجم غير مزدانة بالكثير من الرسوم والنقوش. ولما أتى عصر الأسرة السادسة وما بعدها ارتقت هذه المقابر وزادت العناية بحفرها وتزيينها بالكتابة والنقوش كما هي الحال في البرشة والشيخ سعيد ودندرة ونقادة، والفنتين (أسوان) حيث توجد مقابر مخو وسابني وحرخوف، وكلها من الأسرة السادسة، والأخيرة منها مشهورة بنصوصها التاريخية التي تصف رحلات صاحبها إلى بلاد النوبة في عهد "مرنرع" الرابع و"نفر كارع" خليفة "مرنرع"، وفي دير الجبراوي حيث توجد مقبرتا "زاو" و"إبي" أمراء المقاطعة الثانية عشرة في عهد الأسرة السادسة. وتزين جدرانها نقوش بديعة تمثل العمال وهم يشتغلون وتصور مناظر الصيد والقنص.

غير أن أجمل هذه المقابر هي التي أقامها أمراء الإقطاع الذين كانوا يقتسمون القطر المصري وأراضيه في عصر الدولة الوسطى. فأقام أمراء المنيا مقابرهم في بني حسن. وأقامها أمراء الأشمونين في البرشة. وأمراء أسيوط في جبل أسيوط الغربي –وأغلب هذه المقابر يرجع عهده إلى الأسرة الثانية عشرة– وأمراء الفنتين في التلال المواجهة لأسوان، وكان بعض هذه المقابر يقع في صف واحد منتظم كما هي الحال في بني حسن وأسوان حيث يتبعون طبقة واحدة من الحجر الجيري، وبعضها يقع في طبقات

مختلفة على سفح الجبل يعلو بعضها بعضا كما هي الحال في أسيوط والبرشة وطيبة.

وكان يفضل المصريون اتخاذ مقابرهم في المناطق الجيرية من الجبل التي يعلو مستواها عن مستوى الأراضي الزراعية ومياه الفيضان، والتي تكون كذلك قريبة العلو بحيث لا يجد مشهد الدفن وموكبه مشقة في الصعود إليها، خصوصًا عند حمل التابوت إلى المقبرة لمواراة الجثة.

وكان يعد في معظم الأحيان طريق ممهد يشق في الصخر نفسه من أسفل الجبل (الوادي) إلى مدخل المقبرة. ومثل هذا الطريق قد زال أثره في بني حسن مثلا، أما في أسوان –مقابر أمراء الفنتين– فإن أحد هذه الطرق لا يزال موجودًا، تراه منزلقًا في الوسط وكان يجر عليه التابوت وغير ذلك من الأثاث الجنازي الثقيل الحمل، وعلى جانبي هذا الطريق المنزلق يوجد إلى الآن درجان (سلمان) كان يصعد عليهما المشيعون وأقارب المتوفى وغيرهم ممن كانوا يسيرون وراء الموكب، وكان الموكب عندما يصعد الدرج ببطء يقف أمام المقبرة ليؤدي الكهنة وغيرهم الطقوس الأخيرة للجثة التي سيوارونها مكانها الأبدي.

ويكاد يكون ترتيب هذه المقابر واحدًا، فيما عدا اختلافات بسيطة خاصة بكل مجموعة منها –كما هي الحال في بعض مقابر أسوان مثلا–. فهي تشتمل أولا على إيوان (بواكي) أعمدته وقواعدها وتيجانها محفورة في الصخر نفسه، يلي هذا الإيوان (البواكي) مدخل المقبرة نفسها (شكل

٤٧) حيث توجد نقوش باسم الميت وألقابه على جانبي الباب وعتبته العليا، تليه غرفة مربعة أو مستطيلة ذات سقف مقبب في كثير من الأحيان، ينيرها باب المدخل فحسب، وهي تشبه بما فيها من أعمدة منحوتة في الصخر قاعة الأعمدة في المعابد وغيرها من مباني العصور الأخرى. ففي مقبرة "أميني" و"خنوم حتب" أكبر أغنياء بني حسن وأثريائها، يقوم في هذه الغرفة أربعة أعمدة، بينما تقوم في مقابر



(شكل ٤٧) واجهة مقبرة من مقابر بني حسن (وهي مقابر محفورة في الصخر)، وترى بالصورة أيضًا بعض مداخل المقابر المجاورة

أخرى ستة أو ثمانية أعمدة. وكان يلي هذه الغرفة في بعض الأحيان غرفة أخرى تشبهها في النظام والترتيب وقد تتعاقب في أحوال قليلة جدًا ثلاث غرف من هذا الطراز، وهذه الغرفة أو الغرف تقابل المزار في المصطبة، والمعبد الملتصق بالهرم في أهرام الدولة القديمة، فهي تتخذ في

نفس الأغراض التي اتخذت فيها المباني السابقة، أي لاجتماع أقارب المتوفى وكهنته لتقديم الضحايا والقرابين، وأداء الطقوس الدينية. ولقد لاحظ "ماريت" ملاحظة صحيحة وهي أن الخطوة الأولى التي يخطوها الإنسان في مقبرة "خنوم حتب" ببني حسن تذكر المرء أول وهلة، رغمًا عن اختلاف المكان والأوضاع، بنقوش وتقاليد الدولة القديمة التي ظلت مستمرة في طريقها في هذا العصر. إذ يقول في ذلك: "إن الروح التي كانت تسير نقاشي مقبرة "تي" بسقارة، ظلت تلهم الفنانين الذين غطوا مقبرة "خنوم حتب" برسومهم. فالميت يرى في منزله، بين ممتلكاته وخلانه، يصيد السمك ويقتنص الحيوانات، ويستعرض الماشية، ويقوم خدمه ببناء القوارب وقطع الأشجار وغرس الكروم وجمع العنب، وحرث الأرض، أو يقومون بالعاب القوي والتمرينات البدنية، بينما يستعرضهم الميت وهو في محفته المحمولة على الأعناق. وكما وجدنا هذه الرسوم متواترة في مصاطب الدولة القديمة، فإننا نجدها في هذه المقابر كذلك. والفارق بين هذه وتلك بسيط، يتلخص في أن نقوش مقابر بني حسن ورسومها قد أصبحت في هذا العصر شخصية، أي خاصة بشخص صاحب المقبرة، فترى فيها وصفًا دقيقًا مسهبًا لحياة صاحبها بجميع تفصيلاتها، مما لا نجده في الجهات الأخرى، وأكبر مثل على ذلك مقبرة "خنوم حتب" السابق ذكرها"(١).

---

(١) راجع ماريت– دليل السياحة في الصعيد Mariette– Voyage dans la Haute Egypte, vol.١ p.٥١.

وكان في أحد أركان هذه الغرفة التي سلفت الإشارة إليها، أي المزار، أو في الغرفة الأخيرة في حالة وجود عدد من الغرف، فتحة تنحدر من أرضها بئر إلى غرفة الدفن التي يوضع فيها التابوت تحت الأرض.

إذن فهذه المقابر تشمل على الأجزاء الثلاثة التي كانت تتكون منها مقابر الدولة القديمة ومصاطبها، ونعني بها المزار أو الغرفة الأولى حيث يجتمع أقارب المتوفى في الأعياد، ثم البئر، ثم غرفة الدفن نفسها التي تقع في آخر البئر وأسفل أرض المزار.

بقي من أجزاء المصاطب القديمة السرداب، أي المكان الذي كانت تخفي فيه التماثيل. ولا يخفي أنه كان من المتعذر أن يحفر أمراء هذا العصر ومن أقاموا هذه المقابر سراديب في الصخر لتحفظ فيها التماثيل، وكان من المخاطرة في الوقت نفسه أن يضعوا تماثيل منقولة في مكان كالمزار يسهل لمن يريد أن يصل إليه، فتتعرض التماثيل بذلك للسرقة أو للإتلاف والتشويه. ولهذا فقد ألحقوا السرداب بغرفة المزار بعد أن عدلوا فيه، فأصبح مقصورة في طرف عرفة المزار الأخير تشبه الهيكل في شكلها وتواجه في معظم الأحيان باب الدخول. ووضعوا في هذه المقصورة (الهيكل) تمثال الميت وزوجته الذي لم يكن تمثالًا منقولًا يمكن حمله ورفعه، وإنما كان تمثالًا محفورًا ومفرغًا في الصخر نفسه، فأصبح بحكم اتصاله به غير معرض لا للسرقة ولا للنهب. وكانت تتجه جميع نقوش المقبرة في المعتاد إلى هذا الهيكل حيث يوجد تمثال الميت، كما كانت تتجه نقوش المصاطب إلى اللوحة الحجرية أو الباب الوهمي.

وتقع مقابر أسيوط في الجبل الغربي، وهي تشبه على وجه العموم مقابر بني حسن، وأهمها مقبرة "حب جفا" أحد أمراء الإقطاع في عصر الملك سنوسرت الأول من ملوك الأسرة الثانية عشرة. وتتكون هذه المقبرة، التي يسميها العامة إسطبل عنتر، من دهليز مقبب السقف تليه رحبة، يليها دهليز يوصل إلى رحبة ثانية، وكلتا الرحبتين خالية من الأعمدة، وفي نهاية الرحبة الثانية مقصورة في الوسط كانت هي الهيكل الذي توضع فيه تماثيل الميت، تزين جدرانها نقوش يرى فيها المتوفى جالسًا إلى مائدته المغطاة بالمآكل، ويتقدم إليه خدمة بالضحايا والقرابين والأوز والطيور وما إليها، ويحملون إليه أثاثه الجنازي في مناظر أخرى منقوشة على الحائط المقابل.

أما جدار المقصورة الأوسط فيرى فيه الميت وأمامه أربع نساء من أقاربه يحملن إليه زهر اللوتس. وتنحدر من المقصورة اليسرى البئر التي توصل إلى غرفة الدفن المحفورة إلى أسفل المقبرة بمسافة.

أما مقبرة "تحوتي حتب" بالبرشه فلا تختلف في الترتيب عن مقابر بني حسن، ويرجع عهدها إلى عصر الأسرة الثانية عشرة. ويوجد على الحائط الأيسر من غرفتها الرئيسية رسم يبين جر التمثال الهائل الذي صنع للميت من محاجر (حات نوب) إلى المعبد على زحافة من الخشب تجرها أربعة صفوف من الرجال، كل صف يضم ٤٣ رجلًا، وتذكر النقوش الموجودة في المقبرة أن التمثال كان من المرمر وأن ارتفاعه نحو سبعة أمتار، كما يرى "تحوتي حتب" نفسه مشرفًا على أداء هذا العمل.

ولابد أن مقابر مير كانت توافق في ترتيبها ونظامها مقابر بني حسن، فقد كانت محفورة في الصخر كتلك المقابر الأخيرة، بيد أن الكثير من أجزائها مهدم الآن.

وأهم مقابر مير يرجع عهده إلى الأسرة الثانية عشرة كمقبرة "سنبي" Senbi (من عصر أمنمحعت الأول) وأوخحتب Ukhhotep (من عصر سنوسرت الأول)، وكلاهما به نقوش جميلة من أبدع ما خلفته الدولة الوسطى.

مقابر الدولة الحديثة

تكلمنا في الفصول السابقة عن المقابر في عصورها المختلفة، وقلنا إن المصاطب كانت في الدولة القديمة مقابر الأمراء والأثرياء، والأهرام هي المقابر الملكية التي أقامها الملوك وتفننوا في تعليتها وتعمية مداخلها وطرقاتها لتكون مكانًا حصينًا يحفظ جثتهم بعد الموت. وقد استمر هذا الشكل من المقابر الملكية (الأهرام) في عصر الدولة القديمة والدولة الوسطى.

ولما كانت المقابر الملكية ترشدنا دائمًا إلى الشكل الكامل للمقابر العامة، فأننا نبدأ بالكلام عن مقابر ملوك الدولة الحديثة، ثم نعود بعد ذلك إلى الكلام عن مقابر الأفراد.

مقابر الملوك

اتخذ ملوك الدولة الحديثة، ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة، طيبة قاعدة لحكمهم، ولما استقروا في عاصمتهم الكبيرة، اختاروا بقعة يقيمون فيها مقابرهم هي المنطقة الجبلية التي نسميها الآن (بيبان الملوك) على الشاطئ الغربي من طيبة (الأقصر الحالية) في سلسلة جبال ليبيا.

ويهمنا في هذا الفصل أن نبحث عن الأسباب التي أدت إلى إنشاء مقابرهم في هذه الجهة دون سواها، إذ أن اختيارهم لم يأت عبثًا أو بطريق الاتفاق، وإنما هو يرتكز على وجه التحقيق، على أسباب نبسط هنا طرفًا منها.

رأينا في الفصول السابقة أن المصريين القدماء كانوا يعنون العناية كلها بحفظ الجسم فحنطوه ووضعوه في مكان حصين، كان آخر أشكاله الملكية هو الهرم. غير أن الملوك رأوا أن هذا الشكل وحده دليل على وجود مقبرة تلفت أنظار اللصوص وتغريهم بسرقتها، وفعلا رأى فراعنة الأسرة الثامنة عشرة قبور من سبقهم قد انتهكت حرمتها وسرق ما كان فيها من أثاث ومجوهرات، ومثل بالجثة نفسها أشنع تمثيل، ولما كان هلاك الجثة هلاكًا أبديًا للشخص لا رجعة بعده، وكان المصريون يعنون بالخلود، كان لابد من التفكير في طريقة أخرى.

إذن فقد كان موقف ملوك الدولة الحديثة وشعبها موقفًا دقيقًا صعبًا، يتلخص في أنهم يريدون ألا تكون مقابرهم ظاهرة تلفت الأنظار، على أن

تكون في الوقت نفسه بعيدة بعدًا ما عن النهر مخالفة أن يطغي عليها بفيضانه فتتحلل الأجسام وتشيع فائدة التحنيط، ثم هم لا يجدون بعد الوادي الضيق الواقع إلى غرب النهر عند طيبة هضبة عالية مستوية يقيمون عليها مقابرهم، كما كان شأن منفيس مثلا حيث أقام ملوك الأسرة الرابعة أهراماتهم فكانت بعيدة عن النهر ومحفوظة في مكان جاف، وإنما هم يجدون جبالًا عالية ترتفع وتنخفض، جبالًا موحشة تلهبها الشمس بقيظها، ويتردد فيها عواء الذئاب والحيوانات المفترسة.

لم يطل تفكيرهم، خصوصًا وقد وجدوا أمراء الإقطاع في الأسرة الثانية عشرة يحفرون مقابرهم في الجبل نفسه (بني حسن وأسيوط والبرشة.. الخ) فانحلت حينئذ المشكلة أمامهم، وتم لهم كل ما أرادوه باتخاذهم منطقة الجبال مقرًا لمقابرهم المحفورة.

كانت المقابر إلى هذا العهد، كما رأينا في الفصول السابقة، تتكون من أجزاء ثلاثة مهمة هي:

(١) المزار حيث تقدم القرابين والصلوات للميت بواسطة أقاربه، ويقابله المعبد الملتصق بالأهرامات حيث يقوم الكهنة بهذه الواجبات.

(٢) البئر.

(٣) غرفة التابوت.

غير أن ملوك هذا العصر وجدوا أن الجبل لا يتسع لحفر مزار أو معبد كبير تقدم فيه القرابين. فاكتفوا بحفر السرداب(١) أو السراديب المتعاقبة، وغرفة التابوت في الصخر، أما المعبد(٢) فقد أقصوه إلى الوادي على مقربة من النهر.

ولم يتم هذا الفصل بين هذين الجزأين الرئيسيين من المقبرة إلا بعد أن تغيرت الفكرة الدينية تغيرًا محسوسًا. فبعد أن كان الجسم المحنط المحفوظ في المصطبة أو الهرم له (كا) أو قرين يلازمه في قبره ولا يفارقه، وهو يأكل ويشرب بفضل الصلوات التي تحول الرسوم المنقوشة على جدران المزار إلى الحقائق التي تمثلها فيتمتع بها القرين، ارتقت هذه الفكرة إلى فكرة فلسفية أو روحية، هي أقل مادية من السابقة بأن تصوروا وجود (با) روح أو نفس لا تلازم الميت، وإنما هي تزوره من وقت إلى آخر بينما ترفق رع في سيره أثناء الليل، وتتجدد بتجدد الشمس (رع). فكانت تسير معه في العالم السفلي مخترقة تلك الأبواب العظيمة التي يحرسها الجن والمسوخ، وتسير في طرق ضيقة ومآزق وبحيرات كثيرة، حيث تتغلب على ذلك كله بقوة طهارتها وإيمانها ومرافقتها لسفينة الشمس المقدسة في سيرها إلى أن تتجدد وتشرق مع الشمس في أول النهار.

---

(١) والسرداب هنا يقابل البئر في المصطبة والدهاليز في الأهرام.

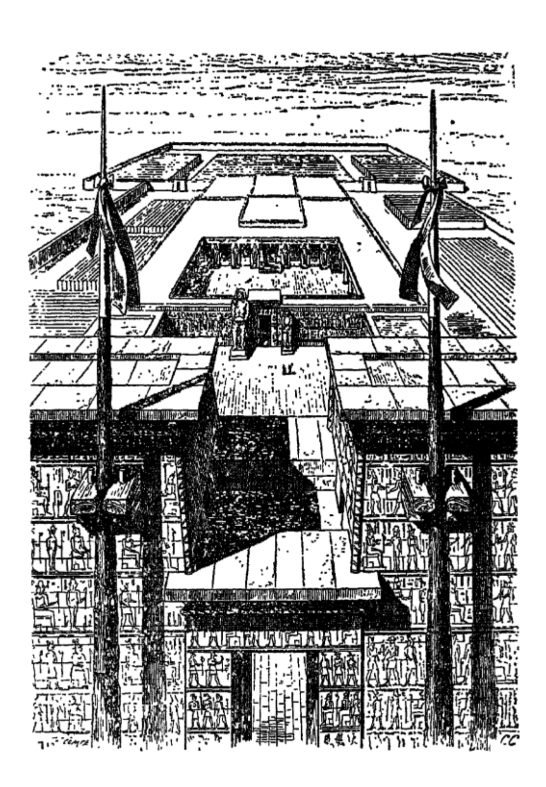
(٢) وهو الجزء الذي يقابل المزار في المصطبة والمعابد الجنازية التي كانت تبنى في الجهة الشرقية من الهرم.

عندما بدءوا يفكرون على هذا المنوال وأوجدوا لتفكيرهم هذا فقهًا خاصًا، لم تعد هناك من ضرورة لالتصاق مكان تقديم القرابين بالمقبرة، لأن الروح أصبحت بحكم جوهرها الجديد قادرة على مفارقة القبر والمجيء إلى المزار. فتمكنوا بذلك من بناء سلسلة من المعابد على الشاطئ الغربي للنيل، ذات صفة جنازية خاصة كالرمسيوم الذي بناه رمسيس الثاني، والدير البحري الذي بنته حتشبسوت، ومعبد رمسيس الثالث بمدينة هابو، ومعبد سيتي الأول بالقرنة وكلها خاصة بعبادة الملك المتوفى وتقديم القرابين له، حيث تأتي الروح وتنتفع بما يتلي لها من الصلوات.

وهذه المعابد تختلف عن المعابد الموجودة على الشاطئ الشرقي من المدينة نفسها (طيبة أو الأقصر الحالية)، فبينما كانت معابد الأقصر والكرنك معابد إلهية، اشترك إقامتها ملوك عديدون وخصصت لعبادة الآلهة، كانت معابد الرمسيوم ومعبد رمسيس الثالث بمدينة هابو، أي معابد الشاطئ الغربي من النيل على العموم، معابد جنازية أقامها الملوك لأنفسهم. فكان كل ملك يشيد معبدًا لنفسه، هو الذي يبدؤه وهو الذي يتمه، والغرض منه تقديم القرابين والقيام بالطقوس الدينية لروح الملك المتوفى المدفون في مقبرته في بيبان الملوك، فهو بهذا جزء من المقبرة التي ينتسب إليها ولو أنه منفصل عنها بعض الانفصال.

وأهم هذه المعابد الجنازية الرمسيوم، (شكل ٤٨) أي المعبد الذي أقامه رمسيس الثاني وسماه ديودور الصقلي بمقبرة "اوسمندياس" (والاسم تحريف عن كلمة "أوسر (أوسي) –ما– رع" لقب رمسيس الثاني) وقد

وصفه وصفًا مسهبًا وأن مجرد تسمية ديودور لهذا البناء بأنه مقبرة، ليثبت لنا بكل جلاء ما كان شائعًا في ذلك الوقت عن صفة البناء الجنازية. على أن المعبد جميعه مملوء بالنقوش، سواء من الداخل أو الخارج، وهي تمثل الملك في حروبه وغزواته، وبخاصة حربه ضد الحيثيين في معركة



(شكل ٤٨) معبد الرمسيوم منظورًا من أعلى في شكل يبينه كما كان عند بنائه في حالته الأولى

على نهر الأورنت خرج منها ظافرًا بفضل شجاعته ورباطه جأشه، وبفضل مساعدة الإله "أمون" له الذي اشترك معه –على حد قول النصوص المكتوبة– في المعركة فأخرجه منها سالمًا من بين أيدي العدو.

ولقد كان المعبد الجنازي الذي أقامه رمسيس الثالث بمدينة هابو كالرمسيوم، فكل حجر من أحجاره ينطق باسم بانيه وبحروبه وأعماله ومختلف ذكرياته، إذ يشير على جدرانه المتعددة إلى الحرب التي أقامها هذا الملك على الشعوب الشمالية والغربية.

ويشبه هذه المعابد في الغرض منها، معبد سيتي الأول الجنازي بالقرنة.

ولم يكن هناك ما يمنع من أن يكون للإله نصيب في أمثال هذه المعابد، وخصوصًا "أمون رع" إله طيبة الأعظم، فأصبحت هذه المعابد منشأة لتخليد ذكرى الملك بعد موته والاحتفال بإقامة الطقوس الدينية والصلوات في الأعياد الدورية، ولتتخذ في الوقت نفسه مكانًا يعبد فيه الملك الذي أقامها الآلهة شكرًا لهم على ما أسدوه إليه من النعم وهو على قيد الحياة، أو ما سيسدونه إليه بعد موته.

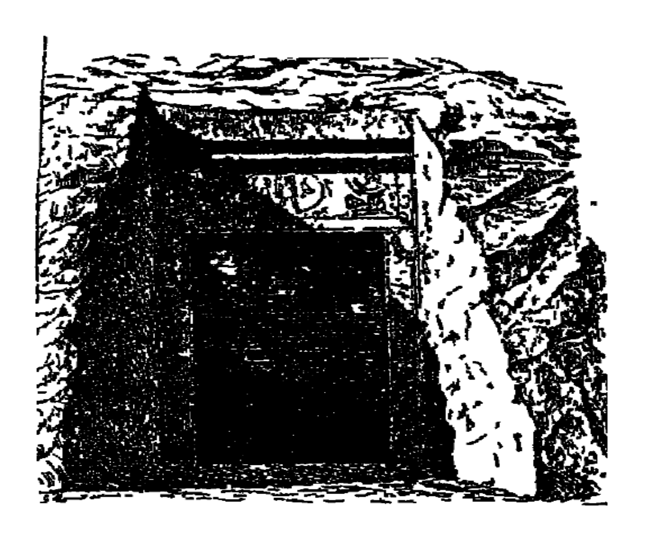
الآن وقد انتهينا من الكلام على المعابد الجنازية ووصفها، ننتقل إلى مقابر الملوك نفسها. أي المقابر التي كانت تنحت في الصخر، وتتفق مع الأهرام في أن طرقاتها ودهاليزها كانت مخصصة لاستقبال الجثة ووضعها في غرفة خاصة بالتابوت.

يكاد يكون ترتيب هذه المقابر واحدًا فابتداء من المدخل تمتد ثلاثة دهاليز أو طرقات (سراديب) يقع الواحد منها تلو الآخر وتمتد إلى مسافات بعيدة في الداخل، في قلب الجبل. (شكل ٤٩).

فالدهليز الأول كانت تقع على جانبيه غرف صغيرة، كما تقع على جانبي الدهليز الثاني عدة فتحات مستطيلة يتلوها مقاصير صغيرة على جانبي الدهليز الثالث أعدت لوضع الأثاث الجنازي وأدواته فيها.

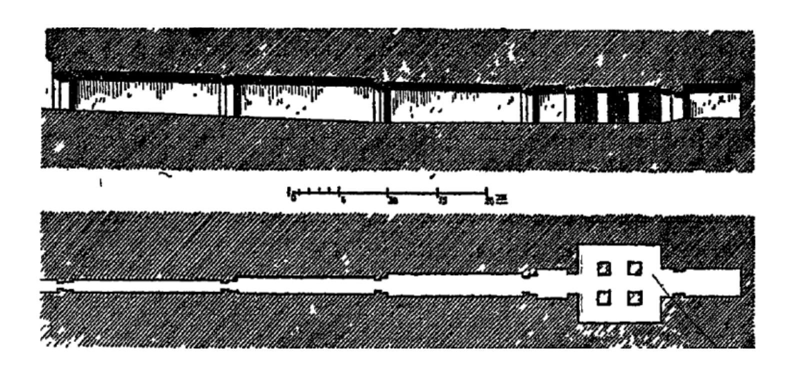
وينتهي الدهليز الثالث بباب يوصل إلى رحبة تليها القاعة الكبرى(١) (ويرتكز سقفها الثقيل على أعمدة في المعتاد) حيث يوجد تابوت الملك الجرانيتي. وكان يلحق بهذه القاعة أو الغرفة الكبرى في أغلب الأحيان غرف أخرى جانبية.

وكانت جدران هذه المقابر تغطي كلها برسوم ونقوش دينية، ابتداء من المدخل حتى



(١) أو غرفة الدفن وكانت تسمى بالمصرية القديمة (بر نوب) أي المنزل الذهبي أو بيت الذهب.

آخر غرفة في المقبرة، لأنهم كانوا يعتبرون أن معرفة الميت بها ضرورية لضمان حياته المستقبلة. ولما كانت الفكرة الدينية في هذا العصر تنحصر في أن الملك حين يموت يسير مع رع أو الشمس، أو يندمج معه، في سفينته المقدسة طوال الليل حيث يجتاز معه العالم السفلي (الدوات) فإن أمثال هذه المناظر والنصوص والنقوش التي ترسم على جدران المقبرة كانت تتضمن وصفًا تفصيليًا لهذه الرحلة، وبيانًا يوضح الطرق



(شكل ٤٩)– إلى أعلى: مدخل مقبرة من مقابر الملوك، (وتحته) مقطع تم رسم بيان أجزاء المقبرة من الداخل

الصحيحة الواجب إتباعها حتى يصل سالمًا. وكانت هذه النقوش المرسومة على الجدران تقتبس من كتابين متشابهين، أولهما "كتاب العالم السفلي" وهو يشير إلى وجود عالم سفلي (دوات) ينقسم إلى اثنى عشر قسمًا تماثل الاثنى عشر ساعة التي ينقسم إليها الليل، وبهذا كان الكتاب جميعه يتألف من اثنى عشر فصلا، يرسم في كل فصل منها النهر الذي تجتازه سفينة الشمس في الوسط، فيرى إله الشمس (الذي يشبه رأسه رأس الكبش) على ظهر سفينته تحيط به بطانته، وهم يسيرون جميعا مجذفين

ينشرون النور والحياة على الأقاليم التي يجتازونها، وفوق هذا الرسم وتحته يرسم شاطئا النهر وهما يموجان بمختلف الأرواح والجان والمسوخ التي تحيي الشمس وتحميها ضد أعدائها.

أما الكتاب الثاني فاسمه (كتاب الأبواب) وهو يتعلق بنفس الفكرة، فهو يصف رحلة الشمس الليلية خلال اثنى عشر قسمًا من أقسام العالم السفلي. وكانوا يتصورون أن هذه الأقسام أقاليم أو ولايات مختلفة ينفصل أحدها عن الآخر بأبواب عظيمة تحرسها أفاعي ضخمة، ولكل باب اسم يعرفه إله الشمس، ومفروض في المتوفى أن يعرفه كذلك وعندما يصل موكب الشمس إلى كل باب يحييه إلهان وأفعيان تلفظان نارًا. وفي هذا الكتاب وصف للعالم السفلي لا يختلف عن وصفهم له في الكتاب الأول.

وهناك كتاب ثالث يمكن أن نسميه (رحلة الشمس في العالم السفلي) يحتوي على نفس المناظر المملة التي يتعاقب أحدها تلو الآخر، وتصف وصول الشمس إلى العالم السفلي، وأحاديث الإله (الشمس) إلى الأرواح والمسوخ التي عني المصريون برسمها في صفوف طويلة.

ولم تكن هذه الكتب هي الكتب الوحيدة التي اعتمد عليها الفنانون في تزيين قبر الملك ونقش جدرانه بالرسوم، فقد وجدوا لديهم كنزًا لا يفنى في (أناشيد الشمس) وفي كتاب (فتح الفم) وأولها، وهو الذي زينوا به الجدران الأولى التي تلي المدخل، ولاسيما الدهليزين الأولين، يتضمن تمجيدًا طويلًا للشمس يتلى في الماء. أي في الوقت الذي تدخل فيه

الشمس في العالم السفلي. وتدعي فيه الشمس بخمسة وسبعين اسما مختلفة لكل اسم منها شكل خاص مرسوم على الحائط.

أما الكتاب الآخر (فتح الفم) فيبين الطقوس الدينية التي يجب إتباعها أمام تمثال الملك المتوفى لكي تعود إليه الحياة بحيث يستمتع بالمآكل والمشارب التي تقدم له.

وإلى جانب هذا كله عدة رسوم ونصوص أخرى على الجدران نقلوها عن كتاب الموتى.

ترتب على هذه الفكرة الدينية التي سادت في هذا العصر على الوجه الذي شرحناه فيما سبق، إن كانت المقبرة المحفورة في صخور هذا الجبل تغلق بإحكام بعد دفن الجثة ولا تفتح بعد هذا أبدًا بل تقام الصلوات في المعبد الواقع في السهل حيث يتردد أقارب الملك المتوفى وشعبه. وكانت الجهود العظيمة تبذل لإخفاء المقبرة عن الأبصار، وليس هذا بالشيء الذي نفترضه افتراضًا، فإن عندنا من النصوص ما يحملنا على هذا الظن، فقد أمر تحتمس الأول بحفر مقبرة له في هذا الوادي العجيب، ويقصد به وادي الملوك، ودار العمل تحت رئاسة الأمير "أنينا"، وقد وجد في مقبرة هذا الأمير النص الآتي: "عملت في حفر مقبرة في الصخر لجلالة الملك وحدي، دون أن يسمع أحد، ودون أن يرى إنسان".

ومن هذا يتضح أن حفر المقبرة كان يجري سرًا، وكذلك الجثة نفسها كان لا يصحبها وقت تشييعها غير كهنة يقسمون أغلظ الإيمان على حفظ

سر المكان، ثم تغلق البئر وكثير من الأبواب. ويغلق أخيرًا الباب العام بأصلب المباني، ثم تهال عليه الأنقاض والصخور إلى مسافة كبيرة فيصير جزءًا من الجبل لا فرق بينه وبين أي جزء آخر منه، فلا يميزه دليل أو علامة.

على أن منطقة وادي الملوك كلها كانت مرصودة على الآلهة (حتحور) فمن المحتمل أن الناس كانوا يمنعون من دخولها على أنها بقعة مقدسة، والواقع أنهم نجحوا في إخفائها إلى حد كبير، حتى نسيت مواضع معظم المقابر، وأظهر دليل على ذلك أن رمسيس السادس عندما أراد أن يحفر لنفسه مقبرة في الصخر لم يعرف أن الملك "توت عنخ أمون" له مقبرة تحت البقعة التي اختارها مباشرة، فحفر مقبرته فوقها تمامًا، وهذه ظاهرة تستحق الالتفاف.

ثم يجب أن نضيف إلى ذلك أنه تبعا لهذه الفكرة الدينية الجديدة كانت المقبرة تحفر بشكل خاص سماه الإغريق EYPIN أي الأنابيب لامتدادها وضيق طرقاتها، كي تشبه تلك المضايق والبحيرات والطرق الضيقة المظلمة التي تسير فيها سفينة الشمس في العالم السفلي. ومن هنا جاءت تلك السراديب الضيقة المظلمة، التي يلي بعضها بعضا، لتكون صورة مجسمة لتلك الصعوبات التي تلاقيها، وهذه الأبواب العظيمة التي تسير فيها الروح، والرحبات الواسعة حيث تجلس آلهة الجحيم وغيرها من الأرواح، ولم يكن ينقص لإتمام وجه الشبه غير رسم الآلهة والجان وهم

يحرسون الأبواب، ثم الثعابين والحيات وما إليها مما تتعرض له الروح حسب فكرتهم، فرسموها على الجدران.

وخلاصة القول فإن المقبرة كانت صورة مصغرة للعالم السفلي (دوات) بجميع أجزائه وسكانه.

ومع أن هناك من المقابر الملكية ما يبلغ طوله نحو ١٦٠ مترًا كما في مقبرة سيتي الأول، و١٤٠ مترًا كما في مقبرة رمسيس الثالث، فقد ملئت جدران تلك السراديب والأعمدة بالنقوش، ولم يتركوا منها جزءًا عاريًا، لأنها لم تكن مجرد حلية أو زينة، وإنما هي تمثيل فكرة دينية.

وفي مثل هذه السراديب المسدودة، ذات الهواء الدافئ الجاف، احتفظت النقوش ببهاء ألوانها. ولكي يصلوا إلى هذه النتيجة، كان لابد لهم من أن يستعملوا نورًا صناعيًا. فعلى ضوء المشاعل أو لهيب المصابيح المدلاة من السقف بخيوط معدنية أبدع فنانو مصر هذه النقوش الفنية الرائعة وأتقنوا مزج ألوانها.

وأن الفن المصري في الواقع لم يصل إلى درجة من الإبداع في تاريخه كله تفوق أو تضارع ما وصلت إليه هذه النقوش من إجادة وإتقان.

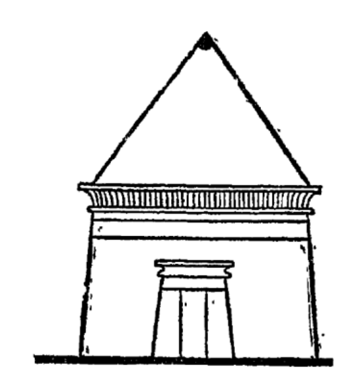
مقابر الأفراد

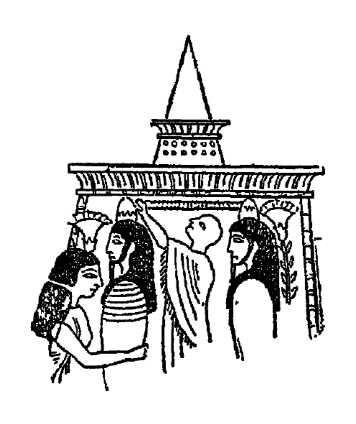
أما مقابر الأشخاص بجبانة طيبة فهي عديدة، منها ما يرجع عهده إلى الأسرة الحادية عشرة، ومنها ما يرجع تاريخه إلى العصر الصاوي، ومنها

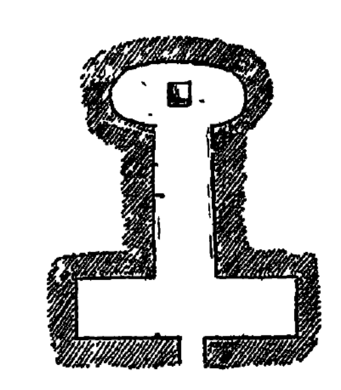
ما كان معاصرًا لحكم البطالسة والرومان في مصر. على أن أهم هذه المقابر هي ما أقيم منها في عصر الدولة الحديثة. وبخاصة ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة إلى العشرين.

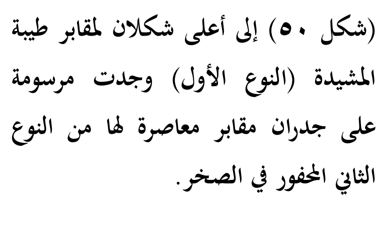
وقبل أن نتناول هذه المقابر بالدرس والبحث، فإننا نود أن نظهر الفرق بينهما وبين مقابر الملوك.

أول فرق يستوقف أنظارنا هو أن مقابر الأفراد لم يدخلها فصل لبعض أجزائها عن البعض الآخر كما رأينا في مقابر الملوك. وفي الواقع فإن هذا الفصل لم يكن ضروريًا في مقابر الأفراد. ففوق أن الملوك بحكم مركزهم الممتاز كان لابد لهم من إقامة معابد عظيمة تقدم لهم القرابين والصلوات فيها. ويختلط فيها اسمهم باسم الإله. معابد فخمة كان من غير الممكن عمليًا أن تحفر في الجبل في الصخور الصلبة لتكون جزءًا متصلا بالمقبرة، نقول فضلا عن ذلك فإنه لم يكن هناك من أفراد الشعب وعامته من يطمع في أن تقدم له الصلوات وشتى ضروب التمجيد بعد موته، كما كانت تقدم لملك البلاد الذي كان يقدسه كل فرد من أفراد الشعب ويعبده ويمجده بعد موته، وفوق هذا وذاك فإنه لم يكن بين عامة الشعب من يطمع في أن يمتزج اسمه باسم الآلهة العظام في معبد كبير عظيم النفقة. ولذلك بقى المصري من الطبقة المتوسطة وغيرها محتفظًا بتقاليده القديمة في تشييد المقابر وإقامتها، وهي تقاليد كانت فيها أجزاء المقبرة الثلاثة، أي (١) غرفة المزار التي يجتمع فيها الأقارب (٢) البئر (٣) غرفة الدفن، تجتمع في بناء ومقبرة واحدة، أي في وحدة متصلة غير منفصلة.









(شكل ٥٠) إلى أعلى شكلان لمقابر طيبة المشيدة (النوع الأول) وجدت مرسومة على جدران مقابر معاصرة لها من النوع الثاني المحفور في الصخر.

إلى اليمين رسم تخطيطي يبين أبسط شكل من أشكال مقابر طيبة المحفورة في الصخر.

إذن فقد وحدت هذه الأجزاء الثلاثة في مقابر الأفراد في الدولة الحديثة، وهذه المقابر، شأنها في ذلك شأن مقابر الدولة الوسطى، تنقسم إلى نوعين: نوع يبنى ويشيد على سفح التلال، بحيث يكون في مكان جاف بعيد عن مياه الفيضان، ونوع يحفر في صخور الجبل.

فمقابر النوع الأول: كانت تتفق مع مقابر الدولة الوسطى التي كانت تقام في أبيدوس من حيث وجود بناء مربع أو مستطيل تنحدر جدرانه – أي بشكل مصطبة عالية ضيقة– تعلوه قمة هرمية صغيرة (انظر شكل

٥٠) وتختلف عنها في أنه بحكم إقامة هذه المقابر في طيبة حيث الأرض جبلية صلبة، كانت تحفر البئر في الصخر إلى أسفل هذا البناء حيث تؤدي إلى غرفة يضعون فيها التابوت تحت الأرض. على حين كانت طبيعة الأرض الرخوة الرملية في أبيدوس تضطر البنائين إلى وضع غرفة الدفن التي بها التابوت في نفس سمك البناء –المصطبة– الذي تعلوه القمة الهرمية (راجع مقابر الدولة الوسطى بصفحتي ٩٨ و٩٩).

فكان البناء المقام على وجه الأرض في مقابر طيبة هو المزار الذي تنفذ من أرضه بئر يتراوح عمقها بين الستة والعشرة أمتار توصل في نهايتها إلى غرفة التابوت.

وأنه لمن دواعي الأسف أن آثار هذه المقابر قد بادت، فقد كانت بحكم تشييدها فوق الأرض معرضة للتلف والتهدم. وكل ما بقى لدينا هو رسوم متعددة لها وجدناها في المقابر المعاصرة المحفورة في الصخور. ونعني بها مقابر النوع الثاني.

أما مقابر النوع الثاني: فهي من النوع المعروف باليونانية باسم "سبيوس" Speos أي المقابر المنحوتة في الصخر. وقد رأينا في الفصول السابقة أن أمثال هذه المقابر يرجع عهدها إلى الأسرة الرابعة. فقد وجدت بجوار مصاطب الجيزة. ووجدت في الأسرة السادسة. وانتشرت وعم استعمالها في الدولة الطيبية الأولى والثانية. وخصوصًا في الدولة الحديثة.

والفرق بينها وبين مقابر الملوك هو أولا -كما ذكرنا سابقًا- وجود المزار في نفس المقبرة. ثانيًا وجود بئر عمودية عميقة توصل إلى غرفة التابوت. ولا يخفي أن هذه البئر العمودية قد استعيض عنها في مقابر الملوك بالممرات المنحدرة النازلة التي توصل إلى غرفة الدفن.

ونظام هذه المقابر يتلخص في وجود غرفتين أو ثلاث، يتصل بعضها ببعض بواسطة دهاليز صغيرة، وتنزل البئر إما من دهليز واقع بين الغرفتين، وإما من غرفة المقبرة الأخيرة.

وهناك عدد كبير من هذه المقابر بسيط الشكل والترتيب إلى حد كبير، لا يتعدى غرفة واحدة يبلغ ارتفاعها المترين أو الثلاثة ويتراوح طولها بين الأربعة والثمانية أمتار وعرضها بين الثلاثة والأربعة أمتار هي بمثابة المزار المعد لاجتماع أقارب المتوفى، يليه دهليز منحدر قليلًا يبلغ طوله بين الثمانية والاثنى عشر مترًا، ينتهي بغرفة الدفن نفسها أحيانًا، وفي الغالب ينتهي بغرفة صغيرة تنفتح في أرضيتها البئر الموصلة إلى غرفة الدفن (شكل ٥٠ تحت).

وكانت تزين جدران هذه المقابر جميعها الكتابات والرسوم التي تنقش، بعد أن تطلى الجدران بطبقة من الكلس أو الجص، على أن من المقابر ما لم يتم نقشه ومنها ما ترك بدون نقش.

وأهم هذه المقابر يقع بالشيخ عبد القرنة وقرنة مرعى.

فمقابر الشيخ عبد القرنة حفرها كبار الموظفين والأثرياء في عصر الأسرة الثامنة عشرة ومعظمهما يتكون من جزأين: رحبة أو غرفة كبيرة بها باب المدخل وسقفها محمول على أعمدة في الغالب، يليها دهليز يواجه المدخل وينتهي بمقصورة يوضع فيها تمثال الميت وأقاربه. ويوجد في بعض الأحيان غرفتان على جانبي الدهليز الذي ذكرناه، كما يوجد فناء صغير أمام مدخل المقبرة، أعد لتقديم الضحايا والقرابين.

أما النقوش التي كانت تتعاقب على جدران الرحبة فتمثل الميت يقوم بأعماله المختلفة في حياته الأرضية، ولذا فإنها تلقي ضوءًا على طريقة الحياة المصرية في مبدأ الدولة الحديثة. على أن بعض أجزاء أخرى من هذه الجدران كانت تتضمن صلوات للميت ووصفًا لتاريخ حياته. أما النقوش التي في الدهليز فإنها تمثل عادة الطقوس الجنازية. ولما كان الحجر الجيري الذي حفرت فيه مقابر الشيخ عبد القرنة هشًا ضعيفًا، فقد غطوا الجدران أولًا بطبقة من الطمي تدهن بالجير ثم تحلى بالنقوش والألوان. وأهم مقابر الشيخ عبد القرنة هي مقابر "رعموسي" و"نخت" و"رخمارع" و"أمنمحب" و"سننوفر" و"إنا" و"منا".

فمقبرة نخت يرجع تاريخها إلى بدء الأسرة الثامنة عشرة، وهي تتكون من حجرتين يوصل بينهما دهليز صغير، غير أن الغرفة الأولى وحدها هي التي تحتوي على صور بديعة لا تزال محتفظة بروائها وجمالها.

أما مقبرة رخمارع فصاحبها وزير عاش في عهد تحتمس الثالث وأمنوفيس الثاني، وهي تتكون من مدخل وغرفة كبيرة، يبدأ من منتصف حائطها الخلفي دهليز طويل يمتد في قلب الصخر. والرسوم التي على جدرانها على جانب عظيم من الأهمية بالرغم من حالتها السيئة.

أما مقبرة أمنمحب فيرجع عهدها إلى تحتمس الثالث، وهي تتكون من رحبة ذات أعمدة يليها دهليز على جانبيه غرفتان.

أما مقبرة "سننوفر" أمير طيبة ورئيس حدائق الإله أمون في عصر الملك "أمنوفيس" الثاني فأنها تمتاز بصورها الجميلة الزاهية.

ومقابر قرنة مرعى يرجع عهدها إلى الأسرة الثامنة عشرة، وأهمها مقبرة "حوى" حاكم بلاد النوبة في عصر "توت عنخ أمون"، وهي تتكون من غرفة ودهليز يتلوها.

الفصل الرابع

النحت والحفر

أصل صناعة التماثيل

كان من أهم العوامل التي تمنع فناء الموتى شيئان: أولهما تلك المطاعم والمشارب التي كانت تقدم من وقت لآخر، إما بالذات أو بواسطة السحر بأن تقرأ التعاويذ على الصور المرسومة على جدران المقبرة فتنقلب إلى أطعمة حقيقية يستفيد منها الميت. ثانيهما وجود ملجأ تحل فيه الروح بعد موت صاحبها، وكانت الجثة إذا حنطت وحفظت تحقق وجود هذا الملجأ إلى حد ما، ولكن أشفق المصريون أن يأتي وقت تنحل فيه هذه الأجسام وتبلى، فتبلى معها الروح وتنعدم بذلك حياتهم المستقبلة. ففكروا وأمعنوا في التفكير إلى أن اهتدوا إلى طريقة ظنوا فيها المخرج مما يتخوفون منه، هي أن يصنعوا التماثيل الجنازية ويضعوها في المقبرة لتحل فيها الروح إذا بليت الجثة.

وفي الوقت الذي ارتاح المصريون فيه إلى هذه الفكرة ساروا في تحقيقها شوطًا بعيدًا، فصاروا لا يكتفون بوضع تمثال واحد، بل وضعوا عدة تماثيل تبع رغبتهم، إذ لم يكن ثمة ما يمنع وضع عشرة أو عشرين تمثالًا أو أكثر من هذا في المقبرة، حتى إذا لم يبق من هذه التماثيل سوى واحد، كان كفيلًا بحفظ الروح. فكان لعمل المثالين (النحاتين) طبقا لهذه الفكرة

أثر بعيد فيما صنعوه، إذ حتم عليهم ذلك تحري الصدق والواقع في تصوير الشخص وتقاطيعه ليكون مثالًا صادقًا له، وإلا أخطأته الروح. فلم يكن ثمة مجال للخيال أو للمثل الأعلى أو الجمال. وإذا فمن السهل –كما يقول ماسبرو– "أن نفهم السبب في أن التماثيل التي لا تمثل الآلهة هي لأشخاص بذل الفنانون غاية الجهد في إتقانها، لا لتكون صورًا للمثل الأعلى يغلب فيها حب الجمال وإنما لتكون أجسامًا حجرية، أجسامًا يكون لها من المميزات والشبه والتقاطيع ما لأصولها ذوات اللحم والدم. فإذا كانت الأخيرة قبيحة المنظر كان رسمها قبيحًا أيضًا. على أنه إذا لم تراع هذه القواعد عجز القرين عن أن يجد ملجأ يأوي إليه".

وأهم ما اعتنى به المثال وصرف فيه جزءًا عظيمًا من وقته، وكد فيه ذكاءه وعقله، هو تماثيل الأشخاص، خصوصًا العظماء منهم كالملوك والأمراء والموظفين، لأن هؤلاء أقدر من غيرهم على استخدام مهرة الصناع وأشهرهم. على أن أفراد الطبقة الوسطى ومن هم دونهم مرتبة صنعوا لأنفسهم تماثيل لا تخلو من الدقة نظرًا للفكرة الدينية الأساسية التي سبقت الإشارة إليها.

أما الآلهة فليس لهم من التماثيل ما بلغ حظًا كبيرًا من الإتقان، وذلك يرجع لسببين: أولهما أن تمثال الإله صنع في أول الأمر ليمثل فكرة معينة خاصة به. وبذا أصبح كل إله متميزًا عن غيره بما يختص به من المميزات، ثم صار الشكل الأول يقلد ويحاكي بعد ذلك تقليدًا آليًا (أوتوماتيكيًا). ثانيهما أنه يظهر أن المعابد المصرية لم يكن فيها تمثال واحد

للإله يفرغ المثال في صيانته كل ما يمكن أن يوحي به الفن إليه من عبقرية ونبوغ، كما كان الحال في معابد الإغريق مثلا –مثال ذلك تمثال أثينا في معبد البارثنون– أو بعبارة أخرى يظهر أن تمثيل الآلهة لم يكن المثل الأعلى الذي يرمى إليه الفن الرفيع عندهم. لم؟ لأن أفضل مكان في المعبد ونعنى به وسط الهيكل كان مقصورًا على رمز الإله، سواء كان حيوانه الحي أو مركبه المقدس أو غير ذلك من الأشياء التي كانت تمثل الإله وتوجه إليها جميع الصلوات وهي محجوبة عن أنظار الناس جميعا، إذا استثنينا الملك والكاهن الأعظم. فلم يجد المثال رغبة –ما دامت تماثيله مقصاة عن مكان الاحترام– في أن يبذل أي مجهود لإتقانها كما كان الحال عند الإغريق.

ولماريت الحق في أن يهتم بهذا الفارق فيقول: "قلما يوجد في المعابد تمثال غير منذور. وهذه التماثيل نعثر عليها مبعثرة في الرمال حول الأساس أو مرتكنة إلى حائط في صف واحد. ومعظمها لا يتجاوز حجمه الحجم الطبيعي للرجل، ولا يمكن القول بأنه كان لكل معبد تمثال يمكن أن يطلق عليه بالتخصيص اسم تمثال هذا المعبد. لقد كانت التماثيل الإلهية كثيرة حقا، ولكن لكل منها غرضه الخاص. أما وجود شيء كتمثال يكون جزءًا أساسيًا من المعبد، يمثل الإله بدون تخصيص منذور فهذا أمر غير مرجح ولا محتمل!". ويشير ماريت بقوله "تمثال منذور" إلى أن الملك كان يسمح لبعض الأمراء والموظفين ولمن قام ببعض الخدمات والأعمال أن يضع تمثاله في المعبد كمنحة من الملك وجزاء له على ما قام به من أعمال.

هذا ولقد كان لتماثيل الملك المقام الأسمى في تلك المعابد التي كانت تملأ بتماثيله أمام الأبراج الخارجية وفي الأفنية والرحبات.

وسواء صنعت التماثيل لتوضع في القبر مع الميت لتكون أجسامًا حجرية تحل محل الجسد المحنط عندما يبلى، أو لتمثل الآلهة برموز خاصة بها وبقواها ومظاهرها المختلفة، أو لتمثل الملك ذاته، فإن الفنان المصري وضع الغرض الديني نصب عينيه على الدوام، على حين كان الإغريق أول شعب قديم أحب التكوين البشري لذاته ولجمال أوضاعه واتساق حالاته.

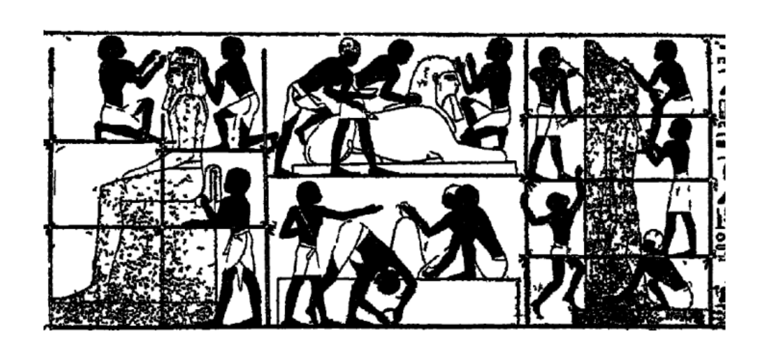
إذن فقد كان ينقص التماثيل المصرية تنوع الحركات والأوضاع، ينقصها أن تغير ما ألفته من إلصاق الركبتين معا، ووضع اليدين فوقهما، فما من تمثال نجده مرفوع الذراع أو مشتبك الأيدي. ولقد علل البعض ذلك بنفوذ الكهنة على الفنون الجميلة وتقييدها بأشكال متعارفة رأوها كفيلة بإظهار أفكارهم عن الإنسان بعد الموت، وعن الملك بصفته ابن الإله، وعن الآلهة باعتبارهم حماة الجنس المصري، وحتموا على الفنانين إتباع هذه القواعد والأشكال في رسومهم وتماثيلهم باعتبار ذلك واجبًا مقدسًا يلزم إتباعه.

غير أن هذه النظرية لم يوافق عليها بعض العلماء، نذكر منهم إميل صولدي في كتابه عن النقش المصري والعلامتين بروه وشبيه إذ يقولون إن تنوع الرسوم في المعابد وعلى الجدران ابتداء من الأسرات الأولى يثبت لنا أن المصريين لم يتقيدوا باصطلاح ما، وإن القيد الثقيل الذي كان ينوء تحت

عبئة المثال –النحات– المصري لم يكن مرجعه إلى الكهنة وإنما إلى المادة التي كان يشتغل فيها.

وقد جلا المسيو إميل صولدي نظريته هذه في كتابه، وإذا راعينا أنه كان مثالًا وفنانًا أمكن أن نقول إن خبرته العملية مكنته من أن يقدر جيدا أثر المادة التي يراد نحتها، وأثر الأدوات التي يراد استخدامها في أسلوب الفنان وإنتاجه.

وقد أوجد المصريون –كما قلنا– علاقة متينة بين التماثيل وحياتهم المستقبلة، فجعلوا التمثال كفيلا يضمن تلك الحياة، فجنحوا بطبيعة الحال إلى استعمال أقسى أنواع الحجر صلابة كالجرانيت والديوريت والبازلت لصنع التماثيل التي يراد أن تقاوم أحداث الزمن. وقد تبع هذا صعوبة نحتها، ولاسيما وهم لا يملكون سوى



(شكل ٥١) مثالون يشتغلون في صنع تمثالين هائلين من الجرانيت الأحمر للملك "تحتمس" الثالث، أحدهما جالس والآخر واقف. وقد أقيمت "سقالات" من الخشب حولهما حتى يتمكن المثالون من اعتلائها

والعمل عليها في صقل التمثالين وإضافة النقوش عليها. وفي وسط الصورة يرى تمثال يمثل "تحتمس" الثالث على هيئة أبي الهول والعمال يشتغلون في نحته وتلوينه. وإلى أسفل ذلك ترى مائدة قرابين تصنع. وهذا الرسم منقول عن جدران مقبرة الوزير "رحمارع" بطيبة.

أدوات بدائية بسيطة كالأزاميل والمطارق وما إليها:

ولكي يتجنبوا تشويه الشكل أو كسره، اضطروا إلى أن يصرفوا اهتمامهم إلى صلابة التمثال وثقله فأكثروا من نقط التحمل وتجنبوا أي مظهر من مظاهر الرقة وخفة الأجزاء البارزة من جهة، كما اضطروا إلى أن يصقلوا التمثال ليخفوا معايب حفر الأزاميل (شكل ٥١) من جهة أخرى. وبذا أضاعوا بل أفقدوا الأجزاء التي تعطي التمثال شبهه وقربه من الشكل البشري. وكل هذا يفسر أهمية وجود القطع الخلفية التي كان يتركها المثال المصري وراء ظهر التمثال لتسنده، كما يفسر عظم حجم هذه القطع. ولما كانت رقة العنق تعرض التمثال للكسر، أي هي نقطة ضعف ووهن في التمثال أثناء العمل وبعده، فقد وضع المثالون أحيانًا لباس الرأس بحيث يتدلى على عنق التمثال إلى صدره ليقوي هذا الجزء الضعيف، ويكون للرأس بمثابة الدعائم وأحيانًا كانوا ينحتون خصلات شعر غزيرة متدلية على المنكبين في تماثيلهم ليحققوا ذلك الغرض كذلك.

على أنهم كانوا يتركون لوح الحجر فيما بين الساقين، وفيما بين الذراعين والجانبين لأن إزالته تستلزم طريقة قرع المطارق التي تؤدي غالبًا إلى كسر ذراع التمثال أو ساقه، ولهذا فقد اجتنبوها.



(شكل ٥٢) تمثال الأميرة نفرت (ومعي اسمها "الجميلة") وروحها رع حتب. التمثال من الأسرة الثالثة، اكتشف بميدوم ومحفوظ الآن بالمتحف المصري (رقم ٢٢٣)



(شكل ٥٣) تمثال الملك خفرع بالمتحف المصري، وهو من حجر الديوريت الأخضر (الأسرة الرابعة)



(شكل ٥٤) إحدى المجموعات التي وحدها ريزنر بمعبد منقرع الأسفل، يظهر فيها الملك في الوسط، تحيط به الآلهة "حتحور" من جهة، وآلهة أخرى تمثل ولاية كسوليس (أسيوط) من الجهة الأخرى



(شكل ٥٥) تمثال رع نفر بالمتحف المصري (الأسرة الخامسة)



(شكل ٥٦) تمثال الكاتب المتربع بالمتحف المصري (الأسرة الرابعة)



(شكل ٥٧) تمثال شيخ البلد بالمتحف المصري

وكانت عملية فصل أطراف التمثال ورأسه عن الصخر الذي يتصل به في بعض الأجزاء شاقة عسيرة. فكم يكون صعبًا متعذرًا بل محالا أن يعطي المثال لتماثيله أية حركة قوية كالجري أو القتال مثلا. فالجمال والرغبة في إظهار حركة قوية أمور لم تفت الفنان المصري ملاحظتها. ولكن صلابة المادة التي يشتغل فيها، والغرض الذي يسعى إليه في عمله اضطراه إلى أن يهمل ذلك.

هذا هو ملخص النظرية الثانية التي يقول بها إميل صولدي. ومما يؤيد رأيه أن الأزاميل عندما كانت تستعمل في أحجار أقل صلابة من الجرانيت، كالأحجار الجيرية مثلا، تحررت من هذه الأوضاع التي كانت تقيدها وتسيرها –ولو إلى حد ما– في صناعة التماثيل الكبيرة و"الكولوسات". فالأيدي والأقدام انفصلت في التماثيل الخشبية والمصنوعة من البرونز، كما انعدم فيها وجود الدعامة التي كانوا يتركونها خلف تماثيل الجرانيت.

فن صناعة التماثيل

لعل أقدم تمثالين وصلا إلينا تبدو فيهما روعة الفن وجماله هما تمثالًا رع حتب وزوجته نفرت اللذان يرجع عهدهما إلى أواخر الأسرة الثالثة (شكل ٥٢) فقد حاول الفنان فيهما أن يصور شخصين، لهما مكانة رفيعة، ومقربين إلى فرعون، متمتعين بشيء من التفاته وتقديره. وليس من شك في أنه قد نجح في محاولته إلى حد كبير يستدعي الإعجاب!.

أما "رع حتب" فقد كان أميرًا ملكيًا ورئيسًا لكهنة هليوبوليس وقائدًا. وقد تجلت دقة الصنع قي تمثاله كله، ولاسيما في الرأس الذي يعطينا فكرة عما كان يعتور أخلاق هذا الشخص من ضعف وعدم كفاية. أما زوجته "نفرت" فقد كانت نبيلة يجري في عروقها الم الملكي، ذات طلعة مهيبة، وقوام جميل، فجاء تمثالها البديع مبرزًا لهذه الصفات، فالوجه تعلوه المهابة والوقار، يحف به شعر كثيف مقصوص، ثم ثوب محبوك على جسدها يبرز منه نهدان تعلوهما قلادة حول العنق. والجسم جميعه يظهر؟ ويبدي الجمال والرشاقة. فلاشك في أن الفنان قد بذل مجهودًا عظيمًا في تصوير هذين الشخصين وإعطائهما الملامح الحقيقية، مع جمال التصوير والنحت، وروعة الألوان التي استعملها في تغطية الحجر الجيري الذي صنع منه التمثال. فمثل هذه التحفة الفنية تثبت لنا وجود مدرسة قوية في ذلك الوقت تعدت دور التكوين ووصلت إلى درجة كبيرة من الإتقان، تلك هي مدرسة منفيس التي كانت قصبة الملك وعاصمة البلاد في العصور الأولى من المملكة القديمة، فجعلها هذا قبلة أنظار الفنانين والصانعين والعمال ومن إليهم من مختلف الطبقات –كما هو الشأن حتى الآن في العواصم الهامة– حيث يلتمسون لهم رزقًا هناك.

ولما كان الملك أوفر القوم ثروة وأعظمهم سلطة فقد كانت أعماله وحركة بنائه لا تنقطع في المعتاد منذ أن يعتلي العرش إلى أن يموت فعندما يقبض على زمام الحكم ينصرف تفكيره منذ اللحظة الأولى إلى بناء مقبرة له يلزمها المعماريين والفنانين والعمال وغيرهم، وإلى إقامة معبد لأبيه الإله كي يرضي عنه ويمنحه حياة خالدة ملايين السنوات، وإلى إقامة المسلات

أمام صروح المعابد، وإلى الإكثار من التماثيل وما إليها، وهكذا توطدت أركان مدرسة منفيس وعلا شأنها.

ونحن حين ندرس فن النحت في العصر القديم لا نستطيع أن نتقدم في البحث دون أن نعرض لتمثال أبي الهول، لتلك الكتلة الهائلة التي لبث تاريخها زمنًا مجالًا للأقاويل والمزاعم، حتى أظهرت بعض الاكتشافات أنها تمثل الملك خفرع نفسه. على أن المصريين منذ عصر الدولة الحديثة خلطوه بالإله "حور أختي" (أي حوروس في الأفق) وجعلوه رمزًا على الشمس المشرقة.

وتمثال أبي الهول مصنوع من كتلة واحدة من الحجر –أضيفت إليها قطع أخرى من الحجر في بعض الأجزاء– كتلة عظيمة خالدة تقوم على طرف الصحراء فتشرف على ما حولها وتتجه إلى الشرق فتكون أول من يرى الشمس حين شروقها. ويبلغ طول أبي الهول ٥٧ مترًا، وارتفاعه ٢٠ مترًا، وعرض الوجه خمسة أمتار، أما الأذن فتبلغ ١.٣٧ متر، والأنف ١.٧٠ متر والفم ٢.٣٢ متر.

وأبو الهول يمثل بحق الخلود والثبات، ومقاومة المصاعب، وعلى فمه تنطبع ابتسامة غامضة لا تزال باقية واضحة، ووجهه وأن كان يصور القوة والبأس فهو يبث الأمن والسلام.

وأن الفن الذي ارتأى ونحت هذا التمثال العظيم من مثل هذا الصخر الأصم إن هو إلا فن كامل، سيد نفسه، واثق من أسلوبه وإنتاجه كما يقول العلامة ماسبرو.

وضعت مدرسة منفيس الأسس التي يقوم عليها فن النحت، فكان من أثر ذلك أن تنوعت التماثيل بين أوضاع الوقوف والجلوس والركوع والتربع، وهذه الأوضاع الغالبة المتداولة كانت كافية في نظر المصريين لأن تعطي التمثال صورة حقيقية للشخص الذي تمثله، صورة طبيعية لا يدخلها تصنع أو رياء، إذا وضعت في القبر ضمنت لصاحبها الخلود ببقاء روحه فيها كما سلفت الإشارة إليه.

فهم إذا صوروه واقفًا دل ذلك على أنه يشرف على خدمه وعبيده حين يعملون، وإذا رسموه جالسًا أرادوا بذلك أنه جالس إلى أقاربه يشاركهم في أعمالهم العائلية حيث توجد زوجته إلى جانبه جالسة عل مقعد مستقل أو منطرحة على أقدامه مع ابنهما، وإلى جانب هذا جميعه تتناثر في المقبرة الواحدة تماثيل أخرى للخدم وهم يصنعون الجعة ويملئون بها الأواني والجرار، وللنساء وهن يطهين الطعام ويخبزن العيش ويطحن القمح، وغير ذلك من الأشياء التي نجد لها جميعا أمثلة وافرة في المتحف المصري.

ومن أظهر تحف مدرسة منفيس وأتقنها تمثال الكاتب المحفوظ بالمتحف المصري ونظيره بمتحف اللوفر بباريس، وتمثال خفرع، وشيخ

البلد، ورع نفر (وكلها بالمتحف المصري) وغيرهم ممن سيرد ذكرهم في خلال هذا الفصل.

وأول تمثال من هؤلاء يهمنا دراسته هو تمثال خفرع (شكل **٥٣**) الذي وجده "ماريت" عام **١٨٥٩** في معبد الهرم الثاني السفلي، وهو مصنوع من حجر الديوريت الأخضر تلوح عليه سيماء العظمة والقوة والصلابة. حتى قال عنه ماسبرو: "لو كانت جميع الكتابات التي عليه قد انحت وزالت لما أمكن أن نتردد مطلقا في أنه تمثال ملك تنم عنه طلعته فحسب. فكل قطعة من تقاطيع وجهه وتفاصيل جسمه تظهر الرجل متعودًا منذ صغره على الشعور بأنه مزود بالسلطة العليا".

ويشاهد خلف رأس التمثال باشق ناشر جناحيه يحمي الملك وهذا الطائر رمز للإله حوروس. ومما تجدر ملاحظته أن الباشق قد وضع بطريقة تدل على الحذق والمهارة، فهو لا يتعارض مع شكل الرأس لمن ينظر إلى التمثال من الأمام. بل إنه لا يظهر بتاتًا من الأمام، فإذا دار الإنسان حول التمثال من الخلف أو من الجانبين ظهر شكل الباشق.

أما التماثيل التي اكتشفها ريزنر Reisner في معبد الملك منقرع الأسفل فهي على درجة كبيرة من الدقة والإتقان. أربعة منها مصنوعة من المرمر تمثل الملك جالسًا، وتمثال آخر للملك وبجانبه الملكة من الشست (محفوظ بمتحف بوسطن بأمريكا)، وأربع مجموعات من حجر الشست أيضًا يتكون كل منها من ثلاثة تماثيل. ويحتمل أنه كان هناك أربعون

مجموعة كهذه، بقدر عدد المقاطعات، ولكن ريزنز لم يجد إلا أربعا، منها ثلاث في المتحف المصري. وتمثل كل من هذه المجاميع الثلاث الملك بين الإلهة "حتحور" وعلى رأسها قرص الشمس يحيط به قرنان وإلهة تمثل إحدى الولايات المصرية (شكل ٥٤).

أما المجموعة الرابعة فهي محفوظة بمتحف بوسطن وهي فذة في نوعها إذ تمثل "حتحور" في الوسط وإلى يسارها الملك واقفًا يحمل دبوسًا وإلى يمينها إلهة تمثل المقاطعة المسماة هرمبوليس.

أما تمثال الملك بيبي الأول من الأسرة السادسة الذي وجده المستر كويبل في الكوم الأحمر عام ١٨٩٧ فمن النحاس المطروق ويمثل الملك واقفا تتدلى إحدى يديه إلى جانبه وترتكز الأخرى على عصا.

وقد ضاعت بعض أجزاء هذا التمثال(١)، على أن مصلحة الآثار قد أمكنها تركيبه وحفظه في خزانة بالمتحف المصري. وقد صور الجسم والذراعان والساقان بواسطة الطرق، على قالب من الخشب، ثم ثبت بالمسامير، أما اليدان والقدمان والوجه وجميع الأجزاء التي تحتاج إلى الدقة في الشكل والتعبير فقد صبوها في قوالب. وهذا التمثال هو أقدم ما وصل إلينا من التماثيل المصرية المصنوعة من المعدن، كما يعد أكبر نموذج من نوعه. وبالمتحف تمثال آخر من المعدن نفسه يمثل ابن الملك السابق ذكره.

---

(١)وأهم هذه الأجزاء المفقودة جزءان، النقبة (القماش الذي كان يغطي الوسط وهو ما يعبر عنه بالعامية بالشنتيان)، ولباس الرأس، وربما كان أولهما من الذهب والآخر من اللازورد، وهذا ما دعا اللصوص إلى سرقتها.

أما تمثال "رع نفر" فقد كان صاحبه أحد أفراد أسرة من الأسر النبيلة في عصره، ويرجع عهده إلى الأسرة الخامسة، وهو يمثله واقفا يشرف على خدمه، ولا يعطينا التمثال فكرة الصلابة التي يشف عنها تمثال خفرع، بل على العكس من ذلك يرينا شخصًا جميلًا قوامه قوام أمير، ولا عجب في ذلك فالتمثال مصنوع من الحجر الجيري بحجم أكبر من الحجم الطبيعي وهو يمثل رع نفر وقد تزين بشعر مستعار وارتدي ثوبًا قصيرًا. ويعتبر هذا التمثال، لما فيه من صدق التمثيل ودقة الصنع، من أحسن نماذج الفن المنسوب إلى مدينة منفيس، وهو محفوظ بالمتحف المصري (شكل ٥٥).

ويظهر أن الشخص الذي يمثله الكاتب المحفوظ بمتحف اللوفر (بباريس) لم يكن على حظ كبير من الملاحة وحسن المنظر، وهو إلى جانب ذلك في متوسط العمر. على أن الفنان قد أظهر شكله بدقة وأمانة على ما أعتقد، إذ تراه متربعًا، وعلى حجره ملف منشور من ورق البردي، وفي يده قلم الغاب، ولا يزال منتظرًا، كما كان منذ ستة آلاف سنة، تلك اللحظة التي يتفضل عليه فيها سيده بمتابعة إملائه المتقطع! هذا إلى أن الجسم كله ترفرف عليه فكرة الانتظار التي تظهر أيضًا في هيئة وجهه وسحنته. أما زميله الكاتب المحفوظ بمتحف مصر الذي اكتشفه "دي مورجان" في سقارة عام ١٨٩٣ فيشترك مع سابقه في خصائصه إلا أنه يزيد عنه في جماله، إذ يمثل شخصًا في مقتبل العمر وميعة الصبا.

والتمثال من الحجر الجيري الملون ويرجع عهده إلى الأسرة الرابعة (شكل ٥٦).

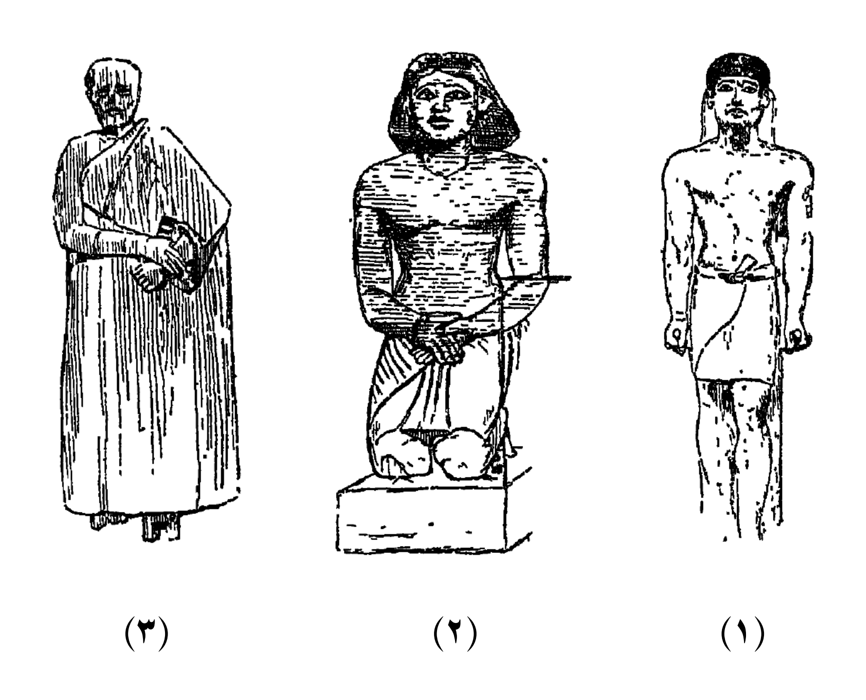
أما تمثال شيخ البلد (شكل ٥٧) فقد اكتشفه ماريت في سقارة، وبمجرد أن عثر عليه العمال الذين كانوا يحفرون تحت إدارته صاحوا: "هذا شيخ البلد" لمشابهته لشيخ بلدتهم سقارة وقتئذ، فصارت هذه التسمية علما عليه. ولا يبعد أن يكون هذا التمثال لأحد رؤساء العمال الذين اشتغلوا في بناء الأهرام.

ومثل هذا الرجل من أبناء الطبقة المتوسطة وهو يشغل منصبًا هامًا لخطورة العمل المسند إليه، ولهذا فإن مظهره كله يدل على الرضا وتقدير الذات. ولقد يخيل إلينا حين نراه ممسكًا بعصاه المعقدة، موقفه الغابر وهو يشرف على العمال ويحضهم على الدأب والمثابرة، فلا يسعنا إلا أن نعجب بذلك الفنان ونثني على مقدرته التي مكنته من أن يظهر تلك الملامح والتقاطيع في خشب الجميز المصنوع منه التمثال. وفي الحق أن التمثال بدقته وجماله يكاد ينطق.

وعينا التمثال مرصعتان، حافتهما من النحاس الأحمر، وبياضهما من الرخام، وقرنيتهما من الحجر المتبلور، أما إنسانهما فرأس مسمار من النحاس الأحمر.

وقبل أن ننتهي من الكلام على نخبة التماثيل في المملكة القديمة لا نرى بدًا من ذكر تمثال القزم "خنم حوتب" (شكل ٥٨) الذي نجح المثال

في تصوير رأسه الكبير. وآذانه العظيمة، ووجهه الدال على الغباوة، وعيونه الصغيرة، ثم جسمه الممتلئ وبطنه العظيم، والواقع أنه من الصعب أن نجد تمثالًا كهذا تظهر فيه أمثال هذه



(شكل ٥٩) (١) تمثال رئيس الخبازين المدعو "نفر" (٢) تمثال رئيس كهنة القرين المدعو "كام قد" (٣) تمثال صغير من الخشب لرجل ملتف بعباءة كبيرة

التشويهات والنقائص بشكل حي خال من المبالغة والإغراق.

والتمثال مصنوع من الحجر الجيري الملون ويرجع عهده إلى الأسرة السادسة، ووجد في سقارة، وكان صاحبه "خنم حتب" مديرًا لخزانة الثياب، وهو محفوظ بالمتحف المصري كسابقه.

أما تمثال رئيس كهنة القرين المدعو "كام قد" (المحفوظ بالمتحف المصري) فهو يدل على مهارة المثال الذي صنعه وأظهر فيه الدعة ممتزجة بالمهابة التي تحيط بهذا الكاهن وهو جاث غارق في صلواته (شكل ٥٩ رقم ٢).

وتمثال رئيس الخبازين المدعو "نفر" قطعة من أبدع القطع الموجودة بالمتحف المصري وترى دقة الصنع ظاهرة فيه على الأخص حول العنق والكتفين، والتمثال يمثله واقفًا ومرتديًا نقبته (شكل ٥٩ رقم ١).

ومما هو جدير بالذكر أيضًا تمثال صغير من الخشب لرجل ملتف بعباءة كبيرة وجد بأبي صير، تدل صناعته على الدقة والعناية وهو محفوظ بالمتحف (شكل ٥٩ رقم ٣).

أما الحفر في عهد الدولة الوسطى، فكان مماثلًا لنظيره في العصر المنفي الذي تكلمنا عنه، ولا يفترق عنه إلا في أشياء صغيرة، فمثلا ابتداء من الأسرة الحادية عشرة طولوا الساقين ورققوا الفخذين والعنق وبدا الجسم كله ناحلًا رقيقًا. ولا يمكننا مقارنة آثار هذا العصر بآثار المملكة القديمة، كما أن الفرق يظهر واضحًا جليًا عندما نقارنها بمثل ما أنتجته مدرسة تانيس في نفس العصر. وأهم ما اكتشف لهذه المدرسة الأخيرة تماثيل أبي الهول التي اكتشفها مارييت عام ١٨٦١ وهي تمثل الملك بجسم أسد بادي القوة ورأس بشر بادي التفكير، وقد عثر عليها جميعا في تانيس. وكانت تعزى سابقًا إلى ملوك الهكسوس، لأن شكلها غير مألوف

في التماثيل المصرية، على أن جميع الظواهر تدل على أن هذه التماثيل يجب أن تنسب إلى الأسرة الثانية عشرة وإلى عهد امنمحعت الثالث على الأرجح، وقد نقش عليها بالتوالي أسماء رمسيس الثاني ومنبتاح وبسوسنس. وهي محفوظة بالمتحف المصري أيضًا. ويلاحظ أن طول أبي الهول في هذه التماثيل أقل من طوله المألوف ومع هذا فإنه تعلوها مسحة واضحة من العظمة والوقار (شكل ٦٠).

ويحدثنا العلامة ماسبرو بأن هذه المدرسة قد استمرت إلى ما بعد طرد الهكسوس،



(شكل ٦٠) أحد تماثيل أبي الهول التي اكتشفها "ماريت" في تانيس




(شكل ٦١) منظر أمامي وآخر جانبي لتمثال من الجرانيت الأسود يمثل بيلي (أو ملكي) الشمال والجنوب يحملان حاصلات البلاد وخيراتها من طيور وسمك وزهر اللوتس وغيرها. والمرجح أن هذا التمثال من الدولة الوسطى ثم اغتصبه الملك "سوسنس" بعد ذلك– تانيس.

ويستدل على ذلك بتمثال يمثل بيلي الشمال والجنوب يحملان حاصلات البلاد وخيراتها من طيور ماء وسمك وزهر اللوتس وغيرها، يقول إن والدي صنعه هو الملك (بي سك هانو) من الأسرة الحادية والعشرين. غير أننا نرجح أن هذا التمثال من الدولة الوسطى، ثم اغتصبه هذا الملك بعد ذلك، والتمثال محفوظ بالمتحف المصري (شكل ٦١).

أما الأسرات الأولى من المملكة الحديثة فقد خلفت لنا من التماثيل شيئًا كثيرًا كان يملأ البلاد من أدناها إلى أقصاها، ويكاد يعادل في مجموعه كل ما وجد من الآثار، ابتداء من الأسرة الأولى حتى بدء الأسرة الثامنة عشرة.

ومن أحسن تماثيل هذا العصر تمثال البقرة "حتحور" الذي وجده "نافيل" بالدير البحري في فبراير عام ١٩٠٦ في داخل مقصورة من الحجر الرملي ذات سقف مقبب (شكل ٦٢).



(شكل ٥٨) تمثال القربن "خنم حتب" (الأسرة السادسة).



(شكل ٦٢) تمثال البقرة "حتحور" الذي وجده نافيل بالدير البحري، ويعد تمثال هذه البقرة أحسن قطعة فنية من تماثيل الحيوانات عثر عليها إلى الآن، ليس في مصر فحسب، بل في العالم القديم كله، بما فيه بلاد اليونان وروما

ويعد تمثال هذه البقرة أحسن قطعة فنية من تماثيل الحيوان عثر عليها إلى الآن، ليس في مصر فحسب، بل في العالم القديم كله، بما فيه بلاد اليونان وروما. وفي الواقع لا يمكننا العثور على تمثال حيوان بلغ ما بلغه هذا التمثال من الدقة والجمال إلا في عصرنا الحديث. فهو تمثيل حي للبقرة المصرية، لتلك العيون الحالمة والنظرة المبهمة الغامضة التي تمتاز بها البقرة والتي لم فلح في تصويرها وإظهارها إلا عدد قليل جدًا من المثالين والفنانين!

ومع أنه توجد لدينا بالمتحف المصري تماثيل أخرى تمثل البقرة "حتحور" يعتبر كل منها قطعة فنية إذا أخذناها على انفراد، فإنه ما من واحدة منها يمكن أن تقارن بتمثال هذه البقرة التي نتكلم عنها.

ولما كانت هذه البقرة تمثل الآلهة "حتحور" آلهة جبانة طيبة التي تعيش في مستنقعات ملأى بالنباتات الكثيفة المتشابكة، فقد حرص المثال على إظهار هذه النباتات –ولاسيما اللوتس– التي تعيش بينها بتمثيلها على جانبي التمثال، في جهتي الرأس والقوائم الأمامية. ويلاحظ وجود تمثال ملك يقف تحت رأس البقرة، كان في الأصل يمثل تحتمس الثالث، كما هي الحال في الرسوم المنقوشة على جدران المقصورة، إلا أن ابنه امنوفيس الثاني أضاف اسمه خلف لباس رأس البقرة، بين زهور اللوتس، فنسب لنفسه بذلك أثرًا هو في الأصل لأبيه. وقد مثل الملك مرة أخرى جاثيًا يرضع من ضرع البقرة.

وألوان هذا التمثال البديع لا تزال محتفظة برونقها وبهائها، بالرغم من مضي ٣٤٠٠ سنة عليها، إذ أن تاريخ هذا التمثال يرجع إلى الأسرة الثامنة عشرة، وهو محفوظ بالمتحف المصري.

وقد كانت المراكز الدينية الشهيرة مثل منفيس وأبيدوس وتانيس وطيبة أغنى المدن بآثارها، وظلت الثلاثة الأولى محتفظة بتقاليدها، أما العاصمة طيبة فقد كانت تخرج التماثيل الملكية من معامل الكرنك، كتمثال الملك أمنحتب الأول وتحتمس الأول وتحتمس الثالث وغيرها.

وأهم هذه التماثيل تمثال تحتمس الثالث المصنوع من حجر الشست وهو يمثله واقفًا يطأ الأقواس التسع التي تمثل شعوب البدو. أما الرأس فهو آية في دقة الصنع وجمال التعبير، فالوجه يرينا شابًا قويًا مملوءًا نشاطًا وحركة وهذه صفات تتفق تمامًا مع ما نعرفه عن هذا الملك المغوار من بطولة في حروبه التي قام بها في الخارج. ويعد هذا التمثال إحدى تحف الفن في متحفنا المصري (شكل ٦٣).

ولما جاء "اخناتون" بديانته الجديدة، حرر الفنانون أنفسهم من تلك القيود التي كانت تأخذ عليهم مسالكهم، فزينوا جدران عاصمته الجديدة، تل العمارنة، بالمناظر الجميلة كالمعارك الحربية والاحتفالات القومية والاستقبالات الرسمية، وتوزيع الجوائز على المجدين، ومناظر المنازل والحدائق وغير ذلك، وتركوا العنان لمخيلاتهم فارتقوا بالفن إلى درجة رفيعة، خصوصًا لتحسينهم طريقة رسم المنظور Perspective.

وفي المتحف المصري تمثال صغير من الحجر الجيري الملون للملك اخناتون وجده بورشارد في تل العمارنة عام ١٩١٢، ويمتاز بدرجة كبيرة من الدقة والبراعة (شكل ٦٤)، على أنه قد وجد بالكرنك منذ أعوام تمثالان كبيران للملك نفسه تتفق ملامحهما مع التمثال السابق، وتزيد عليه في الدقة والإبداع. فالملك فيهما نحيل، ولعل ذلك نتيجة التعب والإجهاد عقب ما لاقاه من كهنة أمون وطيبة من اضطهاد واعنات. وتقاطيع وجهه تمثل الرحمة يمازجها الألم، فكأن المثال أراد أن يحملنا على أجنحة فنه إلى معبد "آتن" العظيم ويسمعنا صوت الكهنة يرتلون الترانيم، بينما يقف

الملك يبشر بالسلام، ويدعو إلى الإخاء، وينشر تعاليم المساواة، مشفقًا على شعبه من التخبط في أمر دينهم المعقد، متألمًا مما طبع في نفوسهم من حب الجهاد والحرب والخصام، هاديًا إياهم إلى طريق جديد وديانة جديدة.

استمر الفن في تقدمه في عصر الملك توت غنخ أمون، فلقد وجد المرحوم الأيري كارنارفون ومدير عمله الفني الدكتور هوارد كارتر تماثيل صغيرة من الخشب (شوابتي) بعضها مذهب، هي من تحف الفن المعدودة بفضل دقتها البارعة في إظهار تقاطيع الوجه وقسامة الجسم حتى ليكاد يجزم من يراها أن صاحبها لم يتجاوز العشرين ربيعا، وهذا أمر أثبت صحته الفحص الطبي الذي أجرته اللجنة المختصة حينذاك.

وكان يرجي أن يصل الفن إلى ذروة رفيعة لو استمرت مدرسة تل العمارنة في عملها، غير أن التقلبات الدينية والسياسية ومجهودات الكهنة التي اضطرت الملك "توت عنخ آتن" إلى الرجوع إلى عبادة أمون، أو على الأقل إلى أن يعود من خلفه بعد موته إلى عبادة أمون والقضاء على الديانة الجديدة، كل ذلك مكن مدرسة طيبة من العودة إلى سيطرتها الأولى، ولكن رغم ذلك ظلت مدرسة العمارنة باقية إلى الأسرة الثانية والعشرين على الأقل كما أوضح بورشارد في كتاب له، وهو يعزو إليها إدخال شيء كثير من الدقة والرشاقة التي ظهرت في منتجات مدرسة طيبة مدة قرن على الأقل. فما من شيء يعادل النقوش الموجودة في معبد أبيدوس ومقبرة سيتي الأول.

ويدلنا رأس تمثال لحارمحب دقيق الصنع من الجرانيت، على أن الحفر والنحت كانا لا يزالان محتفظين ببهائهما في عهد الأسرة التاسعة عشرة، كما يمكننا الاستدلال على ذلك بتماثيل رمسيس الثاني التي أقامها بمعبد الأقصر وتمثال هذا الملك المحفوظ بمتحف تورين (شكل ٦٥) وغير ذلك من التماثيل العديدة التي يرجع عهدها إلى هذا العصر أو ما بعده بقليل.

ثم بعد عهد مرنبتاح أخذت الفتن والحروب



(شكل ٦٥) تمثال من الجرانيت للملك "رمسيس الثاني" محفوظ بمتحف تورين

تعصف بمصر عصفًا قويًا عاقها عن التقدم ورجع فنها إلى الوراء. ثم كانت غارة شيشاق التي انجلت عن تخريب طيبة ومدرستها التي أخرجت أمثال هذه التحف، إلى أن جلس بسماتيك ثانية على عرش آبائه فأخذ في إصلاح المعابد والهياكل والتماثيل، فظهرت المدرسة الصاوية وأخذت تنحت البازلت وحجر البرشيا. ومن آثارها تمثال الآلهة "تا أورت" (آلهة الولادة) على شكل عجل البحر المحفوظ بالمتحف المصري (شكل ٦٦) وأربع قطع وجدت في قبر الكاتب "بسماتيك" من الأسرة الثلاثين تمثل أزريس وإزيس ومائدة قرابين والبقرة حتحور يقف تحت عنقها الكاتب صاحب المقبرة.

وأهم ما يتميز به أسلوب هذه المدرسة كما يقول ماسبرو أنها لم تتبع طريقة مدرسة منفيس الممتازة بدقتها الظاهرة في تماثيلها، ولا طريقة مدرسة طيبة التي يبدو فيها الجفاف والخشونة، وإنما عني بإخراج أشكال رقيقة تمتاز أعضاؤها برشاقتها وليونتها.

ثم جاء عصر الإسكندر والبطالسة فأخذ الفن المصري يختلط بالفن الإغريقي وبخاصة في الإسكندرية، وصورت أزيس بشكل يخالف شكلها الفرعوني القديم خصوصًا في العصر المتأخر، وفي آخر طور للفن المصري كانت المدارس الواقعة خارج الدلتا تضمحل وتنعدم..

ولما حان زمن الرومان في مصر فطن القياصرة إلى استرضاء الأهالي عن طريق الدين، فأخذوا يصلحون المعابد. غير أن طيبة كان قد دمرها

زلزال في عام ٢٢ قبل الميلاد، ولم تكن في ذلك الوقت غير قبلة يحج إليها من شاء من المتعبدين ليسمع صوت ممنون عند طلوع الفجر، فولى الرومان وجوههم شطر دندرة وأمبوس وقفط وفيلة وأسنا. وكان هناك في ذلك الوقت طوائف من العمال أتمت نقش جدران معابدها على القاعدة القديمة غير أنها أتت نقوشًا ثقيلة فاترة لما فيها من تقليد متكلف.

ثم كانت غارات البرابرة، وتلاها تقدم المسيحية وفوزها، وكل هذا دعا إلى ترك العمل وتشتت العمال فانقضي بانقضائهم كل ما كان باقيا من الفن الوطني، وبذلك مات الفن المصري القديم إلى الأبد.

الفصل الخامس

الرسم والنقش والتصوير

بلغ فن النقش والتصوير في عصر الأسرتين الرابعة والخامسة شأوا بعيدًا من الدقة والإتقان ازدهرت فيه معالمه حتى وصل إلى قمة مجده. على أن هذا الفن أخذ يضمحل ابتداء من الأسرة السادسة وفي عهد المملكة الوسطى بالتدريج، إلى أن انبثت فيه روح الحياة مرة أخرى في عهد الأسرة الثامنة عشرة، مما نجد آثاره في معبد الدير البحري ومعبد الأقصر، بيد أن هذه النهضة لم تكن طويلة الأمد فقد عاد إلى التأخر ثانية، حتى كان العصر الصاوي، الذي شب فيه روح جديد يرمى إلى تقليد نماذج المملكة القديمة، فأخرجوا شيئًا يكاد يكون جذابًا متقنًا إلى حد ما. واجتهد الفنانون في عصر البطالسة في تقليد من سبقهم في العصر الصاوي، ولكنهم ضعفوا على مر الزمن فصارت رسومهم مشوهة، وملئوا جدران المعابد بنقوش خالية من الطرافة والإبداع.

ولعل من الخير أن نتفق الآن على اصطلاحات تفصيلية فيما ينطلق عليه بوجه عام كلمة نقوش. ففي الفن المصري القديم شيء نسميه "تصويرًا" أي رسم أشكال على الحوائط وتلوينها، وهناك "النقش" ونقسمه قسمين: نقش بارز يعلو مستوي الحائط، ونقش مجوف يحفر في داخل الحائط. وفي كثير من الأحيان كان يلون هذا النقش فكان المصور لا يأتي

بجديد من عنده بل كان يقتصر على إعطاء اللون للشكل المنقوش. فالتصوير بمعناه الذي سبق كان مقصورًا على المقابر بينما كان النقش بنوعيه شائعًا في المعابد وما إليها من المباني. ومن السهل أن نفهم السبب في ذلك، فجدران المعابد الخارجية وصروحها كانت معرضة للشمس طول اليوم. وكانت الأفنية كذلك مكشوفة، وفوق هذا وذاك فإن بعض هذه الجدران كان معرضًا للمس أيدي الزائرين وملابسهم، والتصوير بلا جدال غير لائق بطبيعته لأمثال هذه المواقف، إذ لا يلبث ضوء الشمس أن يذهب به، أو أن يتلفه اللمس فتشوه ألوانه. أما الأشكال المحفورة في الجدران فإنها إذا بهتت أو ذهبت ألوانها، أمكن إرجاع بهائها إليها ببضع دفعات من الفرجون (الفرشاة) على أن إضافة الألوان إلى النقش تزيده قوة ووضوحًا.

أما الحال فيما يختص بالمقابر فيختلف عما سبق اختلافًا كثيرًا، فليست هناك تغييرات شديدة في الجو، ولا أشعة قوية يخاف منها، وهي غير معرضة للمس فإن أبوابها ترتج عليها دائمًا، ولم يكن ثمة من يرى ما على جدرانها من مناظر غير الميت وأزريس الذي يحميه.

وقد ظهر التصوير مستقلًا عن النقش ابتداء من الدولة الوسطى في مقابر بني حسن، حيث استعمل الفرجون وحده بعد أن كانت تضاف الألوان إلى النقش في مصاطب الدولة القديمة. فكانوا إذا أرادوا إعداد الجدار للنقش أو التصوير طلوه بطبقة من الطمي المخلوط بالتبن، تعلوها

طبقة أخرى من الجص أو الكلس، وربما اكتفوا بالثانية وحدها، ثم يقسمون الحائط إلى مربعات، لتضبط نسب الشكل المرغوب رسمه.

وقد تعلم المصريون هذه النسب في الأشكال البشرية وغيرها بالتجربة والتمرين، دون أن يسيروا على قانون ثابت منظم لها، فكان التلميذ يكتفي بأن يقلد النماذج التي يضعها له أستاذه جملة مرات حتى يجودها، ثم يصلحها له أستاذه. وكانوا يستعملون لهذا الغرض قطعا من الحجر الجيري بعد تسوية سطحها، أو من الخشب المدهون بالجص، أو على ظهر مخطوطات قديمة مهملة. لأنهم كانوا يضنون بأوراق البردي الغالية على الأغراض التعليمية المدرسية. وكان القلم الذي يستعمله المصريون القدماء عبارة عن قطعة من الغاب يبللون أطرافها في الماء فتتحلل إلى ألياف تختلف في سمكها باختلاف حجم ساق الغاب، وعندما تتحلل الأطراف إلى ألياف تكون في شكلها واستعمالها قريبة الشبه جدًا من الفرجون الحالي. أما لوحة الكتابة فكانت قطعة من الخشب أو الرخام أو ما يشابههما، مستطيلة الشكل وبها في الغالب سبعة فناجين صغيرة توضع فيها الألوان. وكانت هذه الألوان لا تعدو اللون الأصفر والأحمر والأزرق والأخضر والأسمر والأبيض والأسود. وهي تطابق السبع فتحات التي توجد عادة في معظم اللوحات، وكان لكل منها عدة أنواع.

وبعض هذه الأصباغ نباتي كالنيلة، والبعض الآخر معدني وهو الغالب.. ومن هذا النوع الأخير لون أزرق مخصوص احتفظ ببهائه ورونقه خلال قرون عدة وقد أعجب به كثير من كتاب الرومان لقوته الغريبة على

مقاومة التفاعلات الكيميائية دون أن يخضر أو يسود مع تعرضه للهواء. وهذا اللون كان يتكون على ما نظن من الرمل وبرادة النحاس وسبكربونات الصودا، مضافة إلى بعضها، ومسحوقة بعد إحمائها في النار. ولا يزال النحاس إلى يومنا هذا العنصر الأساسي في تكوين الألوان الخضراء الزيتونية اللون. وكانت تستخرج عدة أنواع من الأحمر والأصفر والأسمر تختلف دكانة وبهاء من المغرة. أما الأبيض فكان يؤخذ من الجص والكلس، وكثير من الجدران احتفظ بلونه الأبيض الثلجي إلى اليوم، بحيث تظهر أوراقنا بجانبه سمراء. وبعد أن يعد الحائط ويقسم يرسم عليه الشكل سمًا تخطيطيًا ثم يملأ بالألوان أو يحفر في الحائط نقشًا مجوفًا en creux أو نقشًا بارزًا Bas- Rellef. والنقش المجوف أو الغائر أسهل من البارز وأقل جمالا ولكنه أقوى على مقاومة أحداث الزمن، وسهولته آتية من أن غاية ما يتطلبه هو حفر الرسم في الحائط، على حين أن النقش البارز Bas- Rellef يستدعي حفر كل ما هو حول الشكل من الحجر، ليدع الشكل نفسه بارزًا، وهذا بطبيعة الحال أصعب في عمله من النوع الأول ولو أنه أجمل شكلًا.

هذا ولقد أفسد عدم معرفتهم "المنظور" شيئًا كثيرًا من التأثير الفني في صورهم، مثال ذلك أنهم عندما كانوا يريدون أن يرسموا صفوفًا من الرجال أو مجموعة حيوانات كانوا يصورونهم كأنهم يقفون الواحد فوق الثاني. كما أن الأدوات التي يجب أن توضع على الموائد رسموها كأنها واقفة عليها. على أن فنانيهم استعملوا المنظر الجانبي في معظم رسومهم وخلطوا به أحيانًا بعض أجزاء هذا الجسم منظورة تامة من الأمام. ولذلك يعوزهم

التوافق والانسجام بين الصدر والأطراف في كثير من الأحيان، فبينما يرسمون الساقين والقدمين منظورة من الجانب، إذا بهم يرسمون جسم هذا الشكل نفسه منظورًا من الأمام فيظهر فيه المنكبان تامين. ومع أن هذه الأصول التي كانوا يراعونها في فن الرسم تعد خطأ من الوجهة الفنية إلا أنها لم تكن تتعب من ينظر إليها من المصريين، وذلك لتعودهم رؤيتها بكثرة ومقدرتهم على سرعة تجميعها في فكرهم. ومع تقدم فن الحفر والتصوير لم يشعر المصور بحاجة ما إلى أن يترك هذه الطرق الأولية، لأن مثل هذه الأصول التي راعوها مثل نظيراتها في لغة الكتابة والقراءة متى وجدت، فإن ما يظهر منها غريبًا ومضحكًا للأجنبي، يكون على عكس ذلك مقبولًا بطريق العادة، بل ربما لم يشعر الوطني بوجود رمز يحار فيه الغريب!

الفصل السادس

النقوش في الدولة القديمة

النقوش الملكية

لا نعرف كثيرًا عن النقوش الملكية، خصوصًا ما يرجع عهده إلى الأسرات الأولى. وأقدمها نقوش على لوحة كبيرة من الشست نقشت تذكارًا لانتصارات ملك يسمى "نعرمر" (ربما كان هو الملك "مينا" نفسه). ويشاهد الملك على أحد وجهيها لابسًا التاج الأبيض، وقد رفع دبوسه ليضرب به أسيرًا، ربما كان من سكان الدلتا. ونرى صقرًا واقفًا على حزمة من النباتات، قابضًا على أسير محزوم بحبل ينفذ من أنفه، وهو يرمز غالبا إلى أن ستة آلاف أسير وقعوا في قبضة الملك. والمنظر الرئيسي على الوجه الثاني يمثل الملك سائرًا مع أتباعه ليشرف على الأسرى المذبوحين. وقد سار حاملو أعلام المعبودات المختلفة أمام الملك. ويرى تحت هذا المنظر حيوانان خرافيان خاصان بالعصر العتيق، وقد مثل الملك في الأسفل على هيئة ثور يهدم قلعة استولى عليها. وهذه اللوحة عثر عليها في هيرا كنبوليس ويرجع عهدها إلى الأسرة الأولى وهي محفوظة الآن بالمتحف المصري.

أما ما بقى من النقوش القديمة فمعظمه حفر على صخور شبه جزيرة سينا تذكارًا للحملات التي أرسلها إلى هذه الجهة عدة ملوك من الدولة

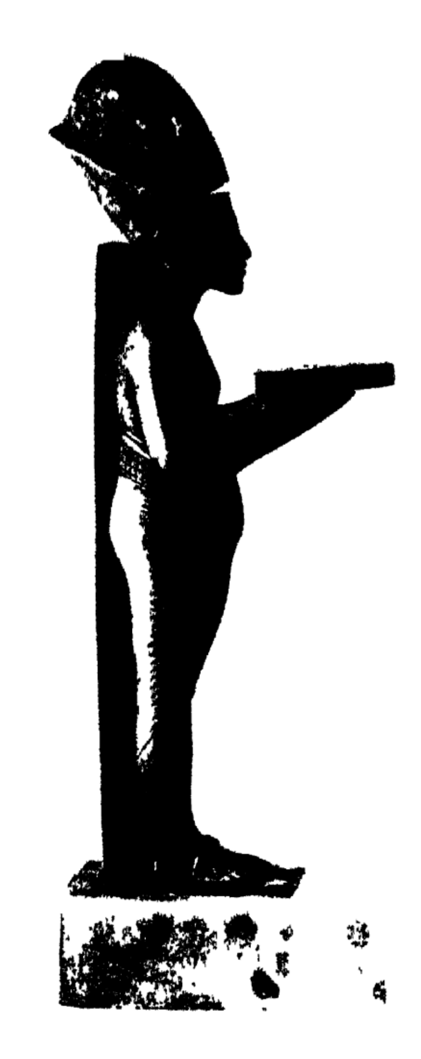
القديمة، منذ الأسرة الأولى لتأديب قبائل البدو التي كانت تعرقل سير العمل في مناجم الفيروز. وقد أورد بترى في كتابه "أبحاث بسينا"(١) بعض نقوش قديمة من هذا النوع يرجع عهدها إلى الملك "سمرخا"، مثل عليها هذا الملك ثلاث مرات. المرة الأولى (إلى اليسار) يظهر فيها



(شكل ٦٣) تمثال جميل من حجر الشست الأشهب للملك تحتمس الثالث، أعظم الفاتحين من ملوك مصر. ويلاحظ أن الرأس رائع الصنع، وهو بلا ذراع صورة حقيقية للملك.

---

(١) لوحة رقم ٤٧ صفحة ٤٢.



(شكل ٦٤) تمثال صغير من الحجر الجيري الملون، يمثل الملك "أخناتون" على رأسه تاج أزرق، ويداه ممدودتان يحملان مائدة قربان.

الملك لابسًا تاج الوجه القبلي وهو يضرب أحد الأعداء اللذين تغلب عليهم. وأمام هذه المجموعة يرى الملك مرتين واقفًا لابسًا في الأولى تاج الوجه البحري وفي الثانية تاج الوجه القبلي. أما طراز النقش على

وجه عام فهو جاف، وربما عزى ذلك إلى نوع الحجر الذي عمل عليه النقش، ثم إلى ارتفاعه العظيم عن سطح الأرض.

أما النقوش الأخرى التي وجدت في سينا (بوادي مغارة على وجه أخص) فأهمها نقوش الملك سنفرو (الأسرة الثالثة) وخوفو (الأسرة الرابعة) وسحورع وني أوسر رع (الأسرة الخامسة). وفي معظم هذه النقوش يمثل الملك وهو يهوى بدبوس عظيم في إحدى يديه على رأس أسير قبض على ناصيته بيده الأخرى. وقد نقلت عدة أجزاء من معظم هذه النقوش إلى المتحف المصري.

على أن هناك نقوشًا أخرى وجدت على ألواح صغيرة من العاج ومن الأبنوس تمثل بعض الملوك، أقدمها ألواح عليها أشكال للملك دن (خاسوت)، خامس ملوك الأسرة الأولى، وقد وجدت لهذا الملك ألواح أخرى يرى في بعضها وهو يضرب بدويًا من بدو الصحراء الشرقية، وفي البعض الآخر مناظر لعيد (السد) ولعيد آخر خاص بالرقص الديني، ومنظر لهيكل الكبش المقدس، ومنظر يمثل الملك "دن" وهو يصطاد السمك... الخ.

نقوش المعابد

أهم هذه النقوش هي النقوش البارزة التي وجدت في معبد الشمس الذي بناه الملك ني أوسر رع (الأسرة الخامسة) بأبي جراب. ويوجد منها ثلاث قطع بالمتحف المصري تمثل مهرجانًا دينيًا يدعى "حب سد"، فيرى

الملك فيها وهو يمثل الإله ازريس ثم يرى الملك خارجًا من قصره يرقص رقصة الاحتفال. وفي رسم آخر يرى الملك في مقصورة خاصة بالاحتفال ووراءه بعض الأشراف والكهنة وحملة القرابين.

أما معابد الأسرة الرابعة فلم يوجد بها أي أثر للرسم أو للنقش، فمعبد خفرع السفلي خال منها تماما، والمعبد الجنازي العلوي للملك نفسه، ولو أنه في حالة تهدم شديد، إلا أنه يرجح خلوه من الرسوم، إذ لم توجد به آثار أحجار منقوشة. أما معبد هرم منقرع، فقد ذكرنا فيما سبق أن صاحبه قد مات قبل أن يتمه.

أما معابد الأسرة الخامسة فقد وجدت جدرانها محلاة بكثير من النقوش والصور الملونة اللطيفة، وبالرغم من أن ما وصل إلينا من هذه النقوش قليل، إلا أنه يكفي للدلالة على أن هذه الجدران كانت تحفل بصور رائعة. فمعبد هرم سحورع مثلا(١) قدر ما كان على جدرانه من رسوم بعشرة آلاف متر مربع، كان بينها ألفان من الأمتار المربعة في الفناء وحده على جوانب البواكي الأربعة، على أن ما وصل إلينا من النقوش لم يتعد مائة وخمسين مترًا مربعًا، ولكنها على قلتها تكفي لإعطائنا فكرة جلية عن النقوش والزخارف التي كانت تزين جدران هذه المعابد. ولقد تمكن بورشارد في كتابه من وضع رسم للفناء ذي البواكي بين فيه موضع النقوش التي عثر عليها من الجدران الأصلية، وقد ذكر بورشارد أن الجدران

---

(١) راجع كتاب بورشارد عن هرم سحورع ومعبده، الجزء الثاني الخاص بصور الجدران طبع ليبزج سنة ١٩١٣.

المنقوشة قد ابتدأت على علو متر ونصف متر من أرضية الفناء ثم استمرت حتى بلغت أسقف البواكي، وهذا هو النظام الذي اتبع بعد ذلك في المقابر. أما المناظر التي وجدت في هذا المعبد فكثيرة ويمكننا تقسيمها إلى الأقسام الآتية: المناظر الحربية، فمناظر الصيد والقنص، فالمناظر الجنازية ثم المناظر الدينية.

المناظر الحربية

أهمها منظر يبين انتصار الملك على الليبيين، نرى فيه فرعون وهو يقهر أمير الليبيين، بينما يجتمع عظماء الشعب المقهور وأميراتهم وأولادهم فيتضرعون إلى الملك ويطلبون منه العفو، وتجلس خلفهم آلهة التاريخ والكتابة "سشات"، فتسجل عدد الأسرى الذين قهرهم الملك. وإلى أسفل ذلك ترى أربعة صفوف مثلت عليها الماشية والغنائم التي استولى عليها المصريون من عجول وحمير وماعز وغنم، وقد كتبت على كل مجموعة من هذه الحيوانات أرقام غريبة تبين عددها. وقد يكون مبالغًا في هذه الأرقام، فقد ذكر أن الغنائم بلغت مائة ألف من الثيران ومائتي ألف من الحمير ومثلها من الماعز والغنم. وإلى أسفل ذلك نقوش أخرى ترى فيها أشخاصًا آخرين، ربما كانوا نساء الأمير المقهور وأولاده، ثم شكل لآلهة الغرب ولإله ليبيا وقد حرص المصور على إظهارهما على الرسم حتى يكونا شهودًا على الاحتفال العظيم بالنصر والسيادة(١).

---

(١) وهذا النقش البارز محفوظ بالمتحف المصري بالوراق الغربي رقم السجل اليومي ٣٩٥٣١.

وفي رسوم أخرى نرى آلهة المصريين وهم يجرون الشعوب المغلوبة على أمرها موثقة، كل منها ممثل في شخص أو عدة أشخاص، قيدت أيديهم أما خلف ظهورهم أو أمام صدورهم أو فوق رءوسهم، وقد رسموا بجميع التفصيلات والمميزات التي تميز كل شعب، فنرى سكان بونت (على البحر الأحمر وقد تكون الصومال الحالية) وسكان ليبيا وسكان جنوبي فلسطين، كل منهم بلون بشرته وهيئته وسحنته منقولة بعناية ودقة في الرسم.

مناظر الصيد والقنص

وقد جمعت من مختلف القطع التي عثر عليها، ويرى فيها الملك مرسومًا بحجم كبير جدًا، وقد استعد للصيد فأمسك بقوسه وسهامه وخلفه أفراد حاشيته وبينهم ولي العهد واقفين في أربعة صفوف، وأمام الملك في عدة صفوف حيوانات مختلفة الأنواع وهي تجري في أجمة في اتجاهين مختلفين تلاحقها سهام الملك دون رحمة. وقد أظهر الفنان دقة وبراعة في رسم الحيوانات وحركاتها، ولا تزال ترى المربعات التي رسمت على الحجر في الأصل لإرشاد الفنان، مما يدل على أنه كان يستعين بها في رسومه لضبط النسب. ويعتقد بعض العلماء أن الفنان كان ينقل رسمه عن نموذج وضع أمامه لتنفيذه.

المناظر الجنازية

أهمها مناظر أراضي الأوقاف ممثلة بأشخاص من ذكر وأنثى يتلو بعضهم بعضًا في هيئة موكب ومعهم هداياهم من حيوان وفاكهة وخضر، وإلى أسفل ذلك مناظر عادية لعمليات التضحية يرى فيها القصابون وهم يذبحون الثيران ويقطعون أجزاءها ويحملون الأفخاذ قربانًا.

ثم منظر آخر يمثل موكبًا من الآلهة يتقدم بقرابين للملك ويتألف هذا الموكب من إله النيل والآلهة نخبيت والإله واز أور (البحر) والآلهة حتبت (السلام) والإله نبرو (إله القمح) والآلهة أوت ايب (سرور القلب) ويجدر ملاحظة الخطوط المتعرجة التي تمثل الماء وتغطي جسم إله البحر (واز أور)، وكذا النقط التي تمثل الحبوب وتغطى جسد إله القمح (نبرو).

وفي كلا النقشين لا تزال توجد آثار المربعات السوداء على سطح الحجر وهي التي كان يستعين بها الفنان على ضبط النسب بين الصور.

وهذان النقشان محفوظان بالمتحف المصري تحت رقم **٣٩٥٣٤** و**٦– ١٢– ٢٤– ٩** بالرواق الغربي.

المناظر الدينية

كانت المناظر التي سبق ذكرها تحلى جدران الفناء وما يتبعه من أقسام المعبد، وكانت هناك رسوم من نوع آخر تحلى جدران القسم الخاص

منه(١) وجميع هذه الرسوم تمثل آلهة وآلهات مرسومة بحجم كبير جدًا لا يشك من يراها في أنها رسوم عملت في عصر الدولة الوسطى أو الدولة الحديثة، فأشكال الآلهة مشابهة تمامًا لأشكالها التي عرفت بها في العصور التي تلت الدولة القديمة.

والنقوش الموجودة بالمتحف المصري تمثل الملك ترضعه الآلهة نخبيت التي يقف خلفها الإله خنوم، ويلاحظ أن عيون جميع الأشكال كانت مطعمة، كما يوجد رسم آخر لآلهة لم يذكر اسمها بحجم كبير جدًا(٢).

ويضاف إلى ما سبق ذكره النقوش التي وجدت بمعبد "ني أوسرع" الجنازي بابي صير، وهي لا تختلف في مجموعها عن النقوش التي سبق وصفها في معبد هرم سحورع، واحدها يمثل الملك "ني أوسررع" يضرب أحد الأعداء الليبيين. وقد رسم رئيس الليبيين المغلوب على أمره في وضع يمثل منتهى الدقة والإبداع(٣).

على أنه يوجد بالمتحف نقوش أخرى من المعبد نفسه على أربع كتل من الحجر الجيري، مثل على أولاها (رقم المتحف ٥٧١١٣) العيد التذكاري المسمى "حب سد" قائمًا، فالملك في معبده ملتف بعباءته وفي يده رموز الإله ازريس، والكهنة من حوله يطهرونه ويقدمون له فروض العبادة. أما الكتلة الثانية (رقم المتحف ٥٧١١٦) فعليها أشكال تمثل

---

(١) راجع ما ذكرناه عن هذه المعابد الجنازية عند الكلام عن أهرام أبي صير، صفحة ٩٠ وما بعدها.

(٢) وأرقامها بسجل المتحف اليومي هي: ٣٩٥٣٢ و٣٩٥٣٣

(٣) انظر كتاب بورشارد عن هرم الملك "ني أوسرع" طبع ليبزج ١٩٠٧ شكل ٣١ صفحة ٤٨.

الولايات وهي تحضر القرابين، ولا تزال هذه الأشكال محتفظة بألوانها، ولون الرجلين أحمر داكن والسيدتين أصفر فاقع. أما الكتلة الثالثة (رقم المتحف ٥٧١٧١) فقد مثلت عليها قرابين يحضرها أفراد ذكرت أسماؤهم. بينما يرى على الكتلة الرابعة (رقم ٥٧١٧٠) زحافة تجر وقد كدست فوقها القرابين الجنازية.

نقوش المقابر

الواقع أن نقوش المقابر التي لدينا من هذا العصر كثيرة ومتعددة، وهي من الكثرة بحيث تستوجب منا أن نتتبعها بالترتيب ثم نقسمها ونبوبها بعد ذلك في نظام معين.

وأول صور نتناولها بالذكر هي الصور الملونة التي نجدها في مصطبة "حسى رع" بصقارة. وهذه الصور تمثل الأثاث الجنازي جميعه.

ثم تأتي مصاطب ميدوم المعاصرة للملك سنفرو وجدرانها مزينة أيضًا بمناظر ملونة وقد أمدتنا إحدى هذه المصاطب بمنظر بديع ملون محفوظ بالمتحف المصري يمثل ست أوزات مختلفة النوع تبحث عن غذائها، وقد أظهر الفنان أمانة في النقل عن الطبيعة ودقة في إظهار التفاصيل بدرجة تستثير الإعجاب حتى قال عنها جبرائيل شارم: "إن مجموعة الأوز بلغت درجة من الدقة في الرسم جعلت أحد علماء التاريخ الطبيعي يقف أمامها معجبًا بالأمانة في النقل عن الطبيعة وبتلك الدقة التي تحراها الفنان في إظهار تفاصيل النوع. على أن الألوان التي استعملها الفنان لا تزال محتفظة

بنفس الرونق الذي كان لها عندما تركتها ريشة الفنان لآخر مرة" (شكل ٦٧).

وقد أمدتنا ميدوم بنوع غريب من النقش- نقل الكثير من أجزائه إلى المتحف المصري- وجد بمصطبة "نفر ماعت" الذي عاش في عهد الملك سنفرو (الأسرة الثالثة). فكان يرسم الشكل أولًا على الحجر، ثم يحفر ويعمق، ويخشى بعد ذلك بعجينة من الألوان بحيث يصير سطح الأجزاء المحفورة (التي ملئت بالألوان) في مستوى واحد مع سطح الحجر الأصلي. ويحدثنا صاحب المقبرة مفتخرًا في النصوص التي كتبها على جدران مقبرته بأنه قد صنع نقوشًا ورسومًا ملونة لا تضيع ولا يمكن محوها، غير أن ظنه بالأسف لم يتحقق، إذ أن عجينة الألوان عندما تشققت وتجمدت تساقط كثير من أجزائها، رغم الاحتياطات التي اتخذت عند الحفر بترك بعض المربعات في الجهات المحفورة حتى تلتصق بها العجينة فتكون أدعى إلى تماسكها.

ويظهر أن طريقة النقش التي اتبعت في هذه المقبرة كانت فذة خاصة، إذ لم يوجد مثلها في أية جهة أخرى.

ونقوش هذه المصطبة الموجودة بالمتحف المصري تمثل مناظر قنص وحرث ثم رسم فهد ورسم كلب يعض ذئب ابن آوى ومنظر كبير يمثل المتوفى صاحب المقبرة في أعلى الجدار وتحته ممتلكات الميت ممثلة بأشخاص

يحملون هدايا وقرابين، ثم باب كاذب في داخله رسم للميت، ثم كتل أخرى عليها نقوش تمثل أفراد عائلة الميت.

ومن أبدع نقوش الأسرة الثالثة المحفوظة بالمتحف المصري نقش بارز على ست لوحات من الخشب المحفور وجدت في مقبرة الكاهن حسى رع بصقارة، تمثله أما واقفًا أو جالسًا وعلى رأسه أربعة أسطر أو خمسة من الكتابة. وقد حفرت الصورة بمهارة تسترعى النظر حتى قال عنها ماسبرو: "إن الفنان المصري لم يحفر الخشب في وقت من الأوقات بدقة وعناية ومهارة كهذه التي تبدو أول وهلة في هذه اللوحات، فجمال الشكل وحسن إظهار التكوين البشري ودقة التنفيذ والإخراج، كل ذلك قد اكتمل في هذه اللوحات يشكل يستثير الإعجاب".

وما دمنا قد بدأنا بذكر النقوش والرسوم الموجودة بالمتحف المصري، فإنه يجدر بنا أن نذكر المنظر المأخوذ من مقبرة "نخفتكاى" بصقارة (الأسرة الخامسة) وهو يمثل حفلة عيد يشاهد فيها الموسيقيون وهم يضربون على القيثار ويعزفون بصفارة ومزمار ذي قصبتين، ومعهم المغنون وقد رفع أحدهم يده إلى أذنه– كما يفعل منشدو اليوم ومقرئو القرآن– وفي أسفل الصورة خمس راقصات يرقصن على نغمة تصفيق النساء.

على أن أهم مصدر لدراسة نقوش هذا العصر الممتد من الأسرة الثالثة إلى نهاية الأسرة السادسة نجده في المصاطب نفسها التي لا تزال قائمة في أبي صير وميدوم والجيزة وصقارة وغيرها، وهي مقابر أقامها

العظماء وكبار الموظفين حول أهرام ملوكهم عادة، غير أن خير ما يمثل نقوش هذا العصر ويرينا أقصى ما وصلت إليه عبقرية الفنانين ومهارتهم يتمثل في مصطبتي "تي" و"بتاح حتب" بصقارة (الأسرة الخامسة) وهذا هو ما سيدعونا إلى الإشارة إليهما في معظم الأمثلة التي سنوردها فيما يلي من الصفحات.

وكانت جدران هذه المصاطب(١)تقسم عادة إلى صفوف ترتب جميعها أمام أشكال تمثل المتوفى صاحب المقبرة بحجم كبير، كأنه يشرف على الأعمال المختلفة التي يقوم بها خدمه وأتباعه. وهذه النقوش هي من الكثرة والتنوع بحيث يمكن اعتبارها بحق موسوعة أو دائرة معارف للحضارة المصرية..

وخير من قسم هذه الرسوم وبوبها بحسب أنواعها سيدة المائية هي لويزا كلبس L'Klebs في كتاب لها باللغة الألمانية عنوانه "نقوش الدولة القديمة" وقد جاء تقسيمها على حسب النظام الآتي:

المناظر التي تمثل حياة العظماء

أ- يرى فيها رب البيت في منزله: (١) جالسًا في الفناء أو في غرفة الاستقبال أو (٢) منصرفًا إلى أعمال زينته (مقبرة بتاح حتب) (٣) فترى الأدوات المتعددة اللازمة لهذه الزينة كماء الغسل والمشش (الفوط) والأباريق والطسوت والزيوت والعطور والمرايا (٤) كما ترى بعض

---

(١) راجع أيضًا ما كتبناه عن المصاطب صفحة ٦٢ وما بعدها.

العمليات الجراحية الصغيرة كالطهارة وتدليك السيقان والظهر ثم صيانة الأيدي والأقدام (تدليك الأيدي وتقليم الأظفار.. الخ) (١) (٥) ويمثل صاحب المقبرة مرتديًا الملابس الغالية المزينة (٦) ثم يتقبل تقارير موظفيه عن عدد القرابين والهدايا التي أحضرها ممثلو أملاكه، ثم عن عدد الأغنام والأبقار والكراكي والأوز التي أحضرتها سفنه (٧) ويشرف على عقاب المسيء من أتباعه وخدمه أو (٨) يكافئهم (٩) ثم يرى أخيرًا جالسًا على مقعده أو سرير راحته[٢].

ب- فإذا خرج السيد من منزله فهو (١) يتنزه في قاربه، أو (٢) في محفته. أو (٣) مع أتباعه وخدمه. كما أنه يخرج من منزله أيضًا (٤) ليفتش ماشيته، وليتقبل الهدايا ويراقب العمال والأتباع.

وترى أحيانًا أقزام المتوفى وقردته وكلابه المحببة ممثلة على الجدران، تحت كرسيه الذي يجلس عليه (مقبرة بتاح حتب)، أو تحت محفته التي يعتليها (مقبرة تي بصقارة).

ج- فإذا خرج صاحب المقبرة للصيد فإنه (١) يضرب الطيور بعصا الرماية، أو (٢) يصطاد السمك بالحراب (٣) أو ينازل فرس البحر، وهذا النوع الأخير كان يترك عادة للأتباع والخدم يقومون به تحت إشراف

---

[١] انظر كتاب كابار "شارع المقابر" اللوحتين ٦٦ و٦٧.

[٢] وقد تجلس أحيانًا إلى جانبه زوجته وهي تلعب على القيثارة كما هي الحال في مقبرة مرا، انظر كابار- شارع المقابر، لوحة رقم ١٠٤.

سيدهم(١) أو (٤) يخرج لصيد حيوان الصحراء أو (٥) يلقى بشباكه لصيد الطيور.

كما أن إدارة شئون المنزل تحتاج إلى هيئة من الكتبة ترى ممثلة على الجدران مع أدواتها.

د- أما جنازة الميت فلها نظامها الخاص الذي يستدعى (١) نقل التابوت الفارغ من الحجر على سفينة (٢) الاحتفال الجنازي الذي يبدأ بالخروج من المنزل ثم يسير الموكب يتقدمه رجل يحمل إناء يتبعه الموظفون والكهنة والندابات والمولولات، يتبعهم التابوت محمولًا على زحافة، وتمثال الميت موضوعًا في ناووس وقد جرهما الكهنة والموظفون أو الماشية كالثيران أو الأبقار، ويحيط بالتابوت كهنة يطلقون البخور. وكان التابوت يوضع في الزحافة تحت خيمة أو مظلة تتبعه زحافة أخرى بها صندوق أواني حفظ الأحشاء (كانوب) فإذا وصل الموكب إلى النهر نقل التابوت والتماثيل وغيرها على مراكب يحيط بها الكهنة والموظفون والنساء، (٣) نقل تماثيل الميت إلى المقبرة، وكانت هذه التماثيل أما جالسة أو واقفة، مصنوعة من الخشب كخشب السنط والأبنوس أو من الأحجار وهي توضع على زحافة يسكب الماء أمامها كي يسهل انزلاقها حين تجر إلى المقبرة (الدهليز الثاني من مصطبة تي) (٤) الزحافات تتقدم مثقلة بالقرابين إلى المقبرة، وكان

---

(١) انظر مصطبة في الحائط الشمالي وقد نشرت هذه الصورة بالذات في كتاب شندورف مصطبة تي لوحة ١١٣. ويلاحظ أن بورشارد يعتقد أن الملك كان يقوم شخصيًا بصيد فرس البحر (انظر كتابه عن هرم سحورع، جزء ثاني، صفحة ٣٠ وصورة رقم ١٦).

يجرها في المعتاد فريق من الرجال الأشداء، ثم أخيرًا (٥) الدفن في المصطبة، حيث يجتمع أمام بابها الموظفون والنادبات والمولولات وحملة القرابين والزحافات المثقلة بالقرابين ثم يدلى التابوت في البئر حتى يصل إلى غرفة الدفن ثم تجر الزحافات التي تحمل تماثيل الميت في طريق عريض ممهد إلى أعلى المصطبة لكي تدلى التماثيل في بئر إلى موضعها في السرداب ثم يحمل الخدم القرابين إلى أعلى المصطبة أو يضعونها أمامها على مائدة أو موائد صغيرة كما كانت تنحر الأبقار والنيران ونرى النساء في أحد المناظر يولولن ويرقصن ويندبن أمام مائدة قرابين.

المناظر التي تمثل حياة القوم

أ- أعمال الزراعة: وهي تشغل جزءًا كبيرًا من هذه المناظر، فنرى في المناظر المتتابعة



(شكل ٦٦) تمثال من حجر الشست الأخضر للآلهة "تا أورت" وهي ممثلة في شكل عجل البحر–
الأسرة ٢٦



(شكل ٦٧) لوحة وجدت في مقبرة بميدوم يرجع عهدها إلى الأسرة الرابعة عليها رسوم جميلة
بالألوان تمثل ست أوزان تبحث عن غذائها

(١) حرث الأرض (٢) تكسير كتل الطمي لتسوية الأرض (٣) بذر الحب مع إطلاق الأغنام والماشية في الحقول حتى تدوس بأقدامها الحب فتدخله في الأرض (٤) حصد القمح (٥) تحميل الربطات (الحزم) على الحمير ونقلها إلى الكومة (٦) درس القمح وهذه عملية تقوم بها الحمير والعجول (٧) العمال يكومون القش ويذرون القمح الذي (٨) يخزنونه بعد ذلك في مخازن الغلال التي على شكل الصوامع وغيرها. (٩) وأخيرًا حصد الكتان الذي كان يقلع من الأرض ولا يقطع احتفاظًا بطول الفتلة على قدر الإمكان، ثم يربط حزمًا تختلف في نظامها عن حزم القمح في أنها تربط في أحد الطرفين فقط وليس في الوسط، ذلك لكي يكون الكتان معدًا للتمشيط فيما بعد بطريقة سهلة.

ب- زراعة الحدائق: ونرى فيها (١) زراعة الخضر (٢) جنى التين (وما يماثله كالجميز وخلافه) (٣) قطف العنب وعصره، أما بوضعه في سلال وهرسه بالأرجل أو بوضعه في شيء أشبه "بالزكيبة" يوضع في طرفها عصوان ثم تلوى "الزكيبة" بما فيها من العنب بواسطتهما فيسيل العصير ويتجمع في إناء كبير يكون الرجال قد أعدوه تحت هذه المعصرة (الزكيبة) (٤) تحضير العسل ولم توجد مناظر من هذا النوع في مقابر المملكة القديمة، وقد عرفناه من نقوش مقابر الملوك والمعابد كمعبد "ني أوسررع" ففي نقش محفوظ بمتحف برلين نرى رجلًا يصب عسلًا في إناء كبير على حين يشرب رجل آخر من إناء يضعه على فمه. وفي قطعة أخرى نرى رجلًا وهو يختم غناء عسل بعد أن ملأه، وفي الركن الأعلى نرى إناءين قد تم ختمهما وأعدا ليحفظا بعد ذلك في المخزن أو القبو (كما هو متبع في

النبيذ الآن) (٥) استخراج الزيوت– لم تحدثنا النصوص عن المصدر الذي كانت تؤخذ منه الزيوت التي مثلت على الجدران، ولو أن النصوص قد أشارت مرة(١) إلى زيت من مصدر أجنبي، وليس معنى هذا أن جميع الزيوت التي نجدها ممثلة في مناظر المقايضة كانت تستورد من الخارج، فيفرض أن الزيوت الثمينة التي استعملت في بعض أنواع العطور كانت أجنبية الأصل، إلا أن باقي الزيوت لابد أنها كانت وطنية محلية.

ج– القطعان: ويمكن تمييز (١) المواشي وهي ترعى (٢) القطعان وهي تجتاز النهر إما عومًا أو خوضًا (٣) المواشي على شاطئ النهر على مقربة من السفن التي تمر.

د– تربية الماشية: وهنا نرى جميع الأعمال المتصلة بهذا الموضوع ابتداء من(١) مناظر الإنتاج (٢) ثم ولادة الحيوان(٢) (٣) ثم الإرضاع (٤) ثم حلب الأبقار (٥) ثم تسمين المواشي (٦) ثم نرى بعد ذلك مناظر مساكن الدجاج والطيور (٧) مع المشرفين عليها.

هـ– صيد الحيوانات البرية، وصيد الطيور، وصيد السمك: هذه المناظر الكثيرة تنقسم إلى الأقسام الآتية: (١) الصيد في الصحراء (٢) صيد فرس البحر والتمساح (٣) صيد الطيور بالشباك (٤) إيقاع الطيور في الفخاخ وكان يتكون الفخ من وتد صغير من الخشب يوضع في الأرض

---

(١) انظر كتاب نسخ عن مقبرة كاجمني جزء أول، لوحة ٢٢ وفي جدول القرابين.

(٢) انظر كتاب شتيندرف– مصطبة تي لوحة ١١٨، والمنظر نفسه على الحائط الشمالي من مزار هذه المصطبة.

ويربط إليه حبل قصير ذو أنشوطة(١) فإذا اقترب الطير منه لالتقاط دخلت رجله في الأنشوطة وكلما حاول الخروج والإفلات ضاقت الأنشوطة عليه وربطت ساقه ربطًا وثيقًا (٥) إمساك الطيور المفردة (٦) صيد السمك بالشباك التي تسحب (٧) صيد السمك بشباك الأيدي وهذه الشباك كانت صغيرة الحجم ومعلقة في عصوين يمسكها أحد الرجال فتكون الشبكة أشبه بالكيس أو "الزكيبة" المفتوحة يضعها الرجل في الماء مفتوحة بميل فيدخل فيها السمك ثم يرفعها رأسيًا ويطبق العصوين(٢) (٨) صيد السمك بالجابية (الجوبية) وهي نوع من السلال بيضي الشكل في المعتاد يصنع من البوص أو خلافه لصيد السمك خاصة (٩) صيد السمك بالشص (الصنارة).

و- أشغال المطبخ: الخدم يشتغلون (١) بشي الأوز أو البط (٢) بطهي السمك (٣) بطهي اللحوم وشيها (٤) بتجفيف السمك واللحوم لحفظها (٥) ثم الصحون والمائدة س- الأشغال المتعلقة بالفنون: نرى بينها (١) التصوير والتلوين (٢) صناعة التماثيل والنقوش (٣) تجويف الأواني الحجرية (٤) أشغال المعادن (٥) أشغال الصياغة "الذهب" (٦) صناعة الأسطوانات والأختام. فإذا أردنا أن ندخل في تفاصيل بسيطة رأينا (١) تلوين التماثيل، تلوين الأبواب، تلوين مختلف الأدوات (٢) تماثيل رجال ونساء وأولاد واقفين وجالسين، تماثيل أسود (٣) تجويف الأواني الذي

---

(١) انظر كتاب شتيندرف- مصطبة تي، لوحة ١١٦.

(٢) مقبرة بتاح حتب: لوحة ١٤ من الجزء الثاني من كتاب دايفز.

يستلزم دائمًا أن يقف العامل (سواء كان الإناء كبيرًا أو صغيرًا) ويضع المثقب أو آلة التجويف على الإناء الذي سيجوف وضعًا رأسيًا ويبدأ العمل، وعندما يتم تجويف الإناء ترفع الآلة ويصقل الإناء من الداخل والخارج بنفس الطريقة التي كانت تصقل بها التوابيت الحجرية (٤) وزن المعادن وصهرها وطرقها، ثم صناعة الأواني من المعادن وصقلها (٥) الحلي المصنوعة من الذهب، القلائد، أيدي السكاكين والخناجر والفؤوس، ثقب الأحجار الكريمة وصقلها، أدوات الزينة.

ح- الصناعات اليدوية: تتعلق كلها تقريبًا بعمل الأثاث الجنازي والقرابين الخاصة بالمآكل والمشارب.. الخ. وهي تنقسم إلى الأقسام الآتية (١) أشغال النجارة (٢) عمل الفخار (٣) صنع الجعة (٤) أشغال العجن والخبز (٥) صناعة الجلود (٦) الملابس (٧) عمل الشباك لصيد الطيور (٨) صناعة الشباك الخاصة بصيد الأسماك ونسجها (٩) صناعة الحبال[1] (١٠) صناعة الحصير وغيرها من أشغال الجدل والضفر[2] ، وكان الحصير من مستلزمات الرعاة الضرورية، إذ كانوا يحتمون به من الريح ويجلسون عليه حين يرغبون، ويأخذونه معهم أينما ذهبوا.

ط- بناء المراكب: وهي تبدأ أولًا بالحصول على الخامات. فنرى (١) جمع نبات البردي وحزمه ونقله[3] (٢) ثم تقطيع الأشجار ثم حمل

---

[1] انظر دايفز- بتاح حتب- ١- لوحة ٢٥.

[2] انظر شتييندرف مصطبة تي، لوحة ١١٥.

[3] انظر دايفز- بتاح حتب جزء أول لوحة ٢١ وشتيندرف- مصطبة تي، لوحة ١١٠ فوق.

جذوعها إلى حيث تبنى المراكب ثم تسوية الجذع. الخ(١) ويليها بعد ذلك أعمال البناء نفسها، فنرى: (١) المراكب المصنوعة من نبات البردى تشد سيقانه بحبال تربطها على مسافات متقاربة فتكون قوارب خفيفة تستعمل أحيانًا في الصيد (٢) المراكب المبنية من الخشب.

ى- أعمال الملاحة: وهنا ترى أنواعًا عدة من المراكب، بعضها (١) قوارب بسيطة من البردي قد تكون كبيرة الحجم أحيانًا كانت تستعمل غالبًا للعبور من شاطئ إلى شاطئ، أو لحمل الأشياء الخفيفة كسلال الفاكهة أو أقفاص الطيور، أو عنزًا أو عجلًا أو بقرة، على أننا نجد البعض الآخر مستعملًا أيضًا في الصيد يطوف به صاحبه في أنحاء بحيرته الملأى بنبات البردي الكثيف، الذي تختبئ فيه أسراب الطيور. ثم (٢) المراكب المصنوعة من الخشب التي كانت تستعمل في الأسفار. وهنا يمكننا رؤية (٣) مراكب حمل البضائع (٤) ثم المراكب الخاصة بالسفر في البحار البعيدة.

ك- الملاهي: (١) تكون الموسيقى الوترية والغناء في الغالب مقترنة (٢) بالرقص ثم يوجد إلى جانب هذا جملة ألعاب نرى بينها ما يمكن تسميته (٣) ألعابًا تزاول في المجتمعات والمجالس يزاولها القوم وهم جلوس داخل البيوت غالبًا (٤) ثم ألعاب تستدعي الحركة تزاول في الهواء الطلق (خارج البيوت) كمناظر المبارزة بالعصي ولعبة تشبه "جمال الملح" ولعبة أخرى لا تزال مستعملة إلى الآن تدعى الساقية ولعبة النطة وكلها ألعاب

---

(١) انظر شتيندرف- مصطبة تي، لوحة ١١٩- ١٢٠.

ممثلة على الحائط الشرقي من مزار مصطبة بتاح حتب بسقارة(١) (٥) وقد يدخل في النوع الأخير جنى زهر اللوتس (٦) ثم إن هناك نوعًا من أنواع الرياضة الحقة نراه في النقوش والرسوم التي تمثل المبارزات في المراكب.

ل- متنوعات: (١) أعمال المقايضة أي التجارة التي تجري بطريق البدل (٢) المناظر الحربية كحصار مدينة آسيوية ووقوف المصريين والأسيويين وجهًا لوجه يحاربون بالقوس والنشاب(٢) (٣) المناظر التي تمثل أنواعًا عديدة من الأجانب.

مناظر الطقوس الجنازية

وهي تتعلق على الأخص بالميت الموضوع في مقبرته. ولما كان المتوفى في حاجة إلى مائدة قرابين مثقلة بأنواع المآكل والمشارب فإننا نرى مناظر عديدة للتضحية. فنرى الحيوانات وهم يحضرونها بعد الصيد (١) ثم تمسك وتطرح أرضًا (٢) ثم تذبح ويؤخذ جزء من دمها في أوعية، وربما كان الغرض من ذلك التأكد من أن الحيوان سليم خال من الأمراض. (٣) ثم تقطع القائمة الأمامية. (٤) ثم ينزع القلب، (٥) ثم يستخرج ما يسمى "بلحم الجزء الأمامي" أي لحم الصدر. (٦) ثم تقطع القوائم الخلفية والأفخاذ وتستخرج الأمعاء (٧) وبعد ذبح هذه المواشي وتقطيعها يأتي

---

(١) انظر دايفز- بتاح حتب ١، لوحة ٢١.

(٢) انظر بترى- دشاشة، لوحة ٤.

دور ذبح الأوز لتقديمه قربانًا. ثم نرى بعد ذلك مائدة القرابين مرسومة وهي مثقلة بالقرابين والمآكل.

وهناك مناظر تمثل بعض الطقوس التي لا علاقة لها بمائدة القربان (١) كحرق البخور أمام الكوة الموصلة للسرداب (٢) وحرق البخور أمام التمثال أثناء نقله (٣) وحرق البخور أمام المتوفى وهو جالس أو واقف. ثم مناظر طويلة ترى فيها أملاك المتوفى ممثلة في أشخاص، ثم مواكب حملة القرابين.

الفصل السابع

النقوش والرسوم

في الدولة الوسطى

أخذ فن النقش بعد الأسرة السادسة يضمحل وينحط باستمرار حتى أواسط عصر الأسرة الحادية عشرة حيث بلغ أقصى درجات الانحطاط، غير أننا نجد في النصف الثاني من هذه الأسرة طرازًا جديدًا ناشئًا كان نواة لمدرسة فنية جديدة بدأت تنمو بسرعة، حتى إذا وصلنا إلى أواخر الأسرة الحادية عشرة أظهرت هذه المدرسة فنًا يدخله كثير من التكلف والتصنع غير الطبيعيين، يشوبهم في كثير من لأحيان شيء من الجفاف وعدم الانسجام.

وأول مثال يجدر بنا ذكره ثم دراسته، هو تابوت عثر عليه بالدير البحري للمسماة كاويت، إحدى حظيات منتوحب، من ملوك الأسرة الحادية عشرة. فإن النقوش الغائرة التي عليه(١) هي مثال واضح من فن هذا العصر، قبل أن يبلغ منتهى الكمال في عصر الأسرة الثانية عشرة. فهي ترينا كاويت جالسة وفي يدها قدح شراب، بينما تشتغل إحدى

---

[1] وهذا النقش الغائر يرجع عهده إلى الأسرة الرابعة، إلا أنه نادر الوجود، فمعظم مقابر الدولة القديمة قد نقشت نقشًا بارزًا كما سبق وصفه، وقد زاد استعمال النقش الغائر في عصر الدولة الوسطى، ثم أصبح شائعًا في الدولة الحديثة (في المعابد على الأخص) وذلك لسهولة عمله ولقوة تحمله، بالرغم من أن منظره لا يعادل النقش البارز من حيث الجمال والأناقة.

الوصيفات في ترجيل شعرها وتصفيفه. ويظهر في نقوش هذا التابوت التكلف واضحًا جليًا، فإن حركة أيدي الوصيفة مثلًا هي حركة غير طبيعية ورديئة، على أن جلسة كاويت نفسها وهيئة إمساكها للقدح، ليستا أحسن حظًا من حركة أيدي الوصيفة.

وهذا الطراز من النقوش نجده أيضًا في تابوت عشاييت (من الأسرة الحادية عشرة أيضًا) والنقوش الغائرة التي تغطيه من الخارج تمثل على أحد الجوانب عشاييت جالسه وأمامها أحد الخدم يقدم طيرًا، وخلفها مائدة قرابين، يليها قصابون يذبحون ثورًا، يلي ذلك منظر لعشاييت جالسة على سرير وأمامها سيدة تدعى تبى، ويلي ذلك منظر لمخازن الغلال التي يصل إليها العمال بدرج، بينما يجلس مدير المنزل والكاتب ليراقبا العمال. وعلى الجانب الآخر من التابوت مناظر لعشاييت وخلفها وصيفتها، وأمامها موائد القربان، ثم منظر آخر لها وأمامها خادم. ثم منظر لحلب البقر.. الخ.

والرسوم الملونة التي بداخل هذا التابوت تسترعى النظر، فهي على درجة كبيرة من عدم الإتقان من جهة الرسم والتلوين، وهي تدلنا على أن الفنان في هذا العصر كان أمهر وأقدر على النقش منه على التصوير وعمل الرسوم الملونة. وهذه الصور ترينا في أحد الجوانب عشاييت(١) جالسة وبإحدى يديها زهرة لوتس، أما اليد الأخرى فهي معلقة في الهواء

---

(١) لونت عشاييت في هذه الرسوم بلون داكن يتضح منه أنها كانت أشد سمرة من المصريات وربما كانت من أصل غير مصري، خصوصًا إذا قارنا لونها بلون بعض الوصينات المصريات اللاتي لون باللون الأصفر.

في وضع غير طبيعي لا ترتكز فيه على الركبتين، وأمامها الكاتب أنتف جالسًا وخلفه امرأة واقفة تدعى "إبي" يلي ذلك الخدم والخادمات وهن يحضرن القرابين.

أما الجانب الآخر فإننا نرى في طرفيه عشاييت جالسة وأمامها مائدة القرابين، يحيط بها الخدم والوصيفات، أما الوسط فإننا نرى فيه منظرًا لحلب الأبقار ولوصيفات يحضرن القرابين. وكلًا التابوتين محفوظ بالمتحف المصري.

استمر الفنانون يتكلفون في نقوشهم تكلفًا ظاهرًا حتى آخر عصر الأسرة الحادية عشرة، أما في الأسرة الثانية عشرة فنجد النقوش وقد اكتسبت دقة ماثلت بها نقوش الدولة القديمة، أي تلك النقوش التي تعتبر أحسن مثال لفن النقش. فإن النقوش التي وجدت على عمود سنوسرت الأول المربع الذي عثر عليه بالكرنك والمحفوظ الآن بالمتحف المصري تعتبر مثالًا لأحسن ما صنع في الدولة الوسطى. وهذه النقوش ترينا على أحد الأوجه الإله بتاح يعانق الملك سنوسرت الأول (داخل مقصورة) بينما يحتضنه حوريس على وجه آخر، ثم أتوم يحتضن الملك على الوجه الثالث، ومين يحتضن الملك أيضًا على الوجه الرابع. وهذا العمود ولو أنه استعمل أصلًا في معبد لسنوسرت الأول بالكرنك، إلا أن تحتمس الثالث قد أعاد استعماله هو وكتل أخرى من العصر نفسه لردم بركة تقع على مقربة من بهو الأعمدة بمعبد الكرنك.

ومن نقوش الدولة الوسطى التي تستحق الذكر نقوش مقابر مير (ويصل إليها السائح من محطة نزالي جنوب) وهي مقابر حفرت في الصخور أهمها مقبرة سنبي (عصر امنمحيت الأول) وابنه أوخ حتب (عصر سنوسرت الأول)، والنقوش التي بهاتين المقبرتين هي من الطراز الطبيعي وتعد من أحسن نماذج الدولة الوسطى.

أما مقابر البرشه (تجاه ملوي على الشاطئ الشرقي للنيل) فرغم تهدمها ما يزال ببعضها عدد من النقوش اللطيفة، أهمها النقوش الموجودة بمقبرة تحوتي حتب (الأسرة ١٢) على الحائط الأيسر من الغرفة الداخلية ونرى فيها منظر تمثال هائل للميت يجر من محاجر حات نوب (جهة تل العمارنة) إلى أحد المعابد. وتحدثنا الكتابات المنقوشة بأن التمثال كان من المرمر ويبلغ طوله نحو سبعة أمتار. ونرى التمثال فوق زحافة تجره أربعة صفوف من العمال في كل صف ٤٣ رجلًا ويمشي أمام التمثال كاهن يحرق البخور وينثره، وعلى مقدمة الزحافة رجل يرش الأرض بالماء، وقد يكون الغرض من ذلك تسهيل انزلاق الزحافة أو منعها من الاحتراق بعامل الاحتكاك تحت ثقل هذا التمثال العظيم. وعلى ركبتي التمثال يرى رجل ربما كان أحد الرؤساء الذين يصدرون التعليمات والأوامر للعمال وغيرهم. وفي أسفل ذلك يرى بعض العمال يحملون ماء ولوح خشب، وخلف التمثال بعض الرؤساء والموظفين. وفي الجزء الأعلى– أي فوق أربعة صفوف العمال الذين يجرون التمثال– تجاه وجه التمثال ترى فرق عديدة من الرجال الذين يخفون لمقابلة التمثال والاحتفال به، وفي أيديهم أغصان

الشجر. وإلى أقصى اليسار يرى تحوتي حتب نفسه واقفًا وخلفه حاشيته وهو يشرف بنفسه على هذا المنظر الفذ المثير للاهتمام.

أما الحائط الأيمن فعليه نقوش تتعلق بالمعبد الذي خصص لهذا التمثال وإلى أسفل ذلك– إلى اليسار– يرى المتوفى صاحب المقبرة إلى جانب شبكة صيد، وإلى اليمين يرى وهو يراقب سفنه وقطعان غنمه وماشيته.

والنقوش التي بهذه المقبرة تتفق في كثير من موضوعاتها مع مصاطب الدولة القديمة، فنرى بين النقوش ما يمثل صاحب المقبرة وابنه وهما يزاولان سيد الطيور ثم مناظر صيد السمك، ثم مناظر تسمين الأوز والكراكي ثم تحضير السمك وإعداده، ثم ذبح الأوز ونزع ريشه وتعليقه على "صوار" من الخشب لحفظه. كما نرى في مجموعة أخرى من المناظر عمل الفخار وعصر العنب... الخ.

أما الرسوم التي اكتسبت شهرة بعيدة منذ قديم الزمان، فهي رسوم مقابر أمراء بني حسن المعروفة التي يرجع تاريخها إلى الأسرتين الحادية عشرة والثانية عشرة. ويعود جزء كبير من شهرتها إلى شامبليون الذي زارها في أكتوبر سنة ١٨٢٨ دارسًا باحثًا ثم أخرج للناس محصولًا وافر الإنتاج من الوثائق والأسانيد التي تتعلق بكل فروع الحياة المنزلية عند قدماء المصريين في هذا العصر، وبعد موته نشرت الرسوم التي عملها ضمن كتابه "آثار

مصر وبلاد النوبة"، وظلت هذه الرسوم حقبة من الدهر ينبوعًا غزيرًا يفيض بأدق التفاصيل عن حضارة مصر القديمة.

ويجدر بنا قبل أن ندخل في التفاصيل أن نذكر السبب في أن المصريين قد استعملوا طريقة التصوير (الرسوم الملونة) في هذه المقابر دون النقوش البارزة التي وجدناها في مصاطب العصر السابق أي في عصر الدولة القديمة.

في عصر الدولة القديمة كان الملك يتولى سد حاجات كبار رجال بلاطه حتى الجنازية منها، فكان يكلف الفنانين الملكيين بالعمل في مقابر هؤلاء العظماء. ومع تطور نظام الإقطاع وتقدمه، الذي تجلت مظاهره في أواخر أيام الدولة القديمة، والذي أدى إلى سقوطها، أخذت الملكية في منفيس تفقد الثروة والسلطة، فصار حكام الأقاليم، بدلًا من أن يدفنوا على مقربة من مليكهم في جبانة العاصمة، يعدون مقابرهم في عواصم أقاليمهم، ولما كان ذلك على نفقتهم الخاصة فقد استعاضوا بالتصوير الذي كان يقوم به الفنانون المحليون عن النقوش البارزة التي كانت تنتجها المصانع الملكية في زخرفة مزاراتهم الجنازية.

ولعل هذا هو السبب في الروعة التي تجلت مظاهرها في التفاصيل الطبيعية التي أظهرتها هذه الرسوم والتي جعلت منها رسومًا خالدة. وبالرغم من أن بعض العلماء يظن أن هذه الرسوم قد أوجدت إلى جانب الموضوعات المطروقة العادية أشياء جديدة لم تكن مألوفة من قبل،

ويستشهدون على ذلك بمناظر تدريب الجنود والمصارعة والرياضة، وهي مواضيع يقولون إنها تأتلف تمام الائتلاف مع ذلك العصر الممتلئ بالفتن والحروب الأهلية، إلا أننا نرى أن بدء هذه الموضوعات قد ظهر في عهد الدولة القديمة، إذ نرى على الحائط الشرقي من مزار مصطبة بتاح حتب بعض مناظر المصارعة والركض، وهذه المناظر وإن كانت ليست من الكثرة والتفصيل بحيث تعادل مناظر مقابر بني حسن، إلا أنها تعتبر على أي حال سابقة عليها، بل أصلًا لها، أو على أقل تقدير فإنها تجعل من هذا النوع من رسوم مقابر بني حسن بالذات موضوعًا قديمًا سبق أن طرقته نقوش الدولة القديمة.

وفيما عدا هذا فإن معظم الرسوم التي نجدها على جدران هذه المقابر لها نظير في مقابر الدولة القديمة، ولكي نعطي القارئ شيئًا من التفصيل عن رسوم هذه المقابر، فإننا نصف له أهمها في إيجاز.

فالمقبرة الأولى التي نتناولها بالدرس هي مقبرة خيتي أحد حكام ولاية الغزال– التي كانت بني حسن أهم مدنها– في عهد الأسرة الحادية عشرة. فالرسوم التي على الجدار الأيسر (الشمالي) من غرفتها الرئيسية تمثل في أجزائها العلوية مناظر الصيد في الصحراء، ثم إلى أسفل ذلك نساء يرقصن، ثم منظر يمثل تمثال الميت محمولًا إلى مكانه، ثم مناظر نجارين.

أما الحائط الشرقي فنرى في أعلاه مناظر رجال يتصارعون في أوضاع مختلفة ومسكات فنية، وتحت ذلك مناظر عسكرية يمثل بعضها الهجوم على إحدى القلاع.

أما الحائط الجنوبي (الأيمن) فنرى فيه من اليسار إلى اليمين: الميت وزوجته، ثم الميت ومن حوله حامل المروحة وحامل النعال، واثنين من الأقزام، ثم الميت يتقبل القرابين. أما الرسوم التي على حائط المدخل فإنها في حالة سيئة من الحفظ.

مقبرة بكت: ويرجع عهدها إلى الأسرة الحادية عشرة أيضًا والرسوم التي على الحائط الأيسر من غرفتها الرئيسية (الحائط الشمالي) تمثل في الجزء الأعلى منها مناظر الصيد في الصحراء ثم نرى حلاقًا وغسالين ونساجين ومصورين... الخ. وإلى أسفل ذلك يرى الميت وزوجته ثم أربعة صفوف من النساء اللاتي يشتغلن بالغزل والنسج، ثم مناظر راقصات وفتيات يلعبن بكرات صغيرة، ثم الرعاة وهم يحضرون الحيوانات ليضحوها للميت، ثم نرى مناظر الصياغ ومناظر صيد السمك، والطيور المتنوعة وقد ذكر اسم كل منها إلى جانبه.

أما الحائط الشرقي فالجزء الأعلى منه تشغله مناظر المصارعة والمبارزة يتلوها في أسفل مناظر حربية تشبه الموصوفة في المقبرة السابقة.

أما الحائط الأيمن (الجنوبي) فهو يرينا صاحب المقبرة وأمامه– في الصف العلوي– رجال يجرون ناووسًا به تمثال الميت وأمام ذلك مناظر

راقصات وخدم يحملون بعض الحلي للتمثال ثم مناظر المزارعين وهم يحضرون قطعانهم، بينما يجبر البعض الآخر على الحضور لدفع الضرائب المستحقة عليهم، كل ذلك والكتبة يسجلون المقادير في أوراقهم، ثم يرى صانعو الفخار بعجلاتهم، ثم بعض الرجال وهم يحملون طيورًا مذبوحة ثم بعض الرجال وهم يلعبون النرد.

أما مقبرة "خنم حوتب" فهي أشهر هذه المقابر. والرسوم التي على حائط المدخل (الغربي) ترينا فوق الباب تمثال الميت محمولًا إلى المعبد تسبقه فرقة من الراقصات، وإلى أسفل ذلك يرى الميت وهو يراقب عددًا من النجارين. وإلى يسار (شمالي) الباب ترى مكاتب صاحب المقبرة وبها خدمه يزنون الفضة ويكيلون الحبوب ويخزنون القمح في مخازنه، على حين يجلس عدد من الكتبة في قاعة ذات أعمدة لتسجيل المقادير. أما الصفان التاليان فإنهما يريانا عزق الأرض وحرثها ثم مناظر الحصاد والدرس وكانوا يستعملون مواشيهم للغرض الأخير. أما الصف الرابع فهو يرينا قاربًا نيليًا يحمل جثة المتوفى إلى أبيدوس التي كان يعتقد المصريون أن أزريس قد دفن بها في مقبرة كانوا يحجون إليها. وفي الصف الخامس نرى مناظر قطف العنب وجمع التين وزراعة الخضر. أما المناظر السفلية فهي تمثل الحياة في الأنهار إذ نرى فيها مناظر صيد السمك ثم بعض أنواع الماشية في الماء.

أما الحائط الشمالي (وهو الذي يكون إلى يسارنا عند الدخول) فإننا نرى في أعلاه "خنوم حوتب" مزودًا بالقوس والسهام ومعه أولاده وخدمه وكلابه يصطادون الحيوانات الصحراوية من غزلان ومهى وتياتل وأسود

وثيران وحشية. وإلى أسفل ذلك إلى اليمين يرى الميت ممثلًا بحجم كبير يشرف على جملة أعمال في إمارته. وفي الصف الثالث من أعلى نرى رسمًا له أهميته لأنه شكل لم نألفه في مقابر الدولة القديمة وهو يمثل اثنين من موظفيه يقدمان له قافلة من الآسيويين تتضمن الرجال والنساء والأطفال، كلهم يرتدي الملابس الزاهية الألوان المزركشة الخاصة بالأجانب، ويصحبهم عدد من الحمير والغزلان والوعول. والكتابات تصف هؤلاء القوم بأنهم ٣٧ عامو- أي من البدو الساميين- يحضرون الكحل إلى حاكم المقاطعة. ويرى رئيس قبيلة الصحراء على رأس القافلة يقدم وعلا يليه رجل يقدم غزالًا يتبعه أربعة رجال معهم القوس والنشاب يسير خلفهم حمار مثقل بأحمال السفر وقد جلس عليها عدد من الأطفال، ثم نرى بعد ذلك فريقًا من النساء يتقدمهن طفل. ثم حمارًا يحمل أثقالًا يسير خلفه رجل يحمل ما يشبه الآلة الموسيقية، يليه رجل آخر يحمل قوسًا وعصا لصيد الطيور وجعبة سهام معلقة على ظهره.

أما الحائط الشرقي فمثل عليه إلى اليسار "خنوم حتب" يصطاد الطيور المائية وهو راكب في قارب من البردي مصحوبًا بزوجه وأولاده وحاشيته، وفي يده اليمني عصا صيد الطيور وفي اليسري ثلاثة طيور، وترى جميع أنواع إلى أسفل ذلك منظر لصيد السمك.

أما الحائط الجنوبي (وهو الأيمن) فإنه يرينا إلى اليسار الميت جالسًا إلى مائدته وعليها جميع أنواع الضحايا والمآكل، وإلى اليمين مواكب الخدم والكهنة وهم يحضرون الهدايا للميت، أما الصفوف السفلية فممثل بها

الماشية والغزلان والوعول وغيرها من الحيوانات والطيور التي استحضرت لتضحيتها وذبحها.

أما الحائط الذي به المدخل ففي الجزء الأيمن منه (أي جنوبي الباب) يرى في الصف العلوي رجال يغسلون وتحتهم صانعو الفخار، ثم عدد من الرجال يقطعون نخلة، ثم الميت محمولًا في محفته يفتش النجارين الذين يشتغلون ببناء السفن. وفي الصف الثالث توجد سفينتان تحمل أولاد الميت وحريمه وخدمه وأتباعه إلى الاحتفال الجنازي بابيدوس. أما الصف الرابع فالرسوم التي به تمثل نساء يغزلن وينسجن، ثم عددًا من صانعي الخبز وصانعي الجعة. أما الصف السفلي فيه رجال يقيمون ناووسا ومثال يصقل تمثالًا.. الخ.

ومما يجدر ذكره أن معظم هذه الرسوم قد بهتت ألوانها إلى حد كبير بحيث يصعب تمييز أجزائها إلا بشيء كثير من إجهاد النظر، ولولا أن بعض علماء الآثار نقلوها في كتبهم لصعب علينا تتبع أجزائها بدقة.

الفصل الثامن

النقوش في الدولة الحديثة

بدأت الأسرة الثامنة عشرة بنهضة جديدة في الفن، غير أنها لم تصل إلى المستوى العالي الذي بلغته في العصور القديمة. على أن المجموعة الكبيرة من النقوش التي وجدت في طيبة وغيرها من الجهات الأثرية الهامة، جعلت النقوش والرسوم الملونة التي عملت في عصر الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مألوفة لدينا أكثر من سواها.

المنازل والقصور

قلنا فيما سبق عندما تكلمنا عن المنازل ونظامها أن جدران هذه المنازل كانت تطلى بالجص ثم تلون باللون الأبيض الذي ترسم عليه أشكال زخرفية وصور متعددة. ولقد عثر الأستاذ فلندرز بترى في تل العمارنة على لوحة بديعة تمثل وصول رب البيت إلى باب منزله والحركة التي تجري في أرجاء المنزل وبين الخدم، استعدادًا لاستقباله. فبينما يتولى أحد الخدم إزالة الأتربة والفضلات بعيدًا عن باب المنزل، إذ يرش خادم آخر الأرض لتخفيف وطأة التراب المتطاير، وإذا بخادم ثالث يعلن نبأ وصول سيده فيسرع أحد الطهاة إليه بنوع من الفطائر. فهذه اللوحة البديعة تمثل لنا نوعًا من أنواع النقوش التي كانت تحفل بها جدران منازل تل العمارنة. على أن نوعًا آخر من الصور والرسوم كان دون شك كثير

الذيوع والانتشار، وهو الخاص بتصوير الملك "اخنائن" تحيط به زوجته الملكة "نفرتيتي" وبناته، فلقد وجدنا من هذا النوع لوحة مربعة محفوظة بالمتحف المصري يشاهد فيها الملك والملكة جالسين متقابلين تحت أشعة قرص الشمس "أتن" وأمام الملك إحدى بناته واقفة، وعلى حجر الملكة إحدى الأميرات، ووقفت الأميرة الثالثة على ركبتي الملكة وقد وضعت يدها تحت ذقن أمها في وداعة بالغة. فهذا المنظر هو منظر عائلي رائع يمثل لنا كيف كان المصريون في عصر "اخناتن" يختارون الصور التي توضع في منازلهم.

أما القصور فلم تكن جدرانها وحدها تحلي بالصور الجميلة الملونة بل إن سقوفها وأرضيتها كذلك كانت لوحات فنية رائعة. وأجمل أرضية وصلت إلينا هي أجزاء الأرضية التي عثر عليها عام ١٨٩١ في تل العمارنة في قصر الملك "أخناتن" ونقلت إلى المتحف المصري.

وقد صور في أحد نصفي هذه الأرضية بركة كبيرة مغمورة بالماء، تسبح فيها أسماك مختلفة الأنواع وتنبث في مياها أزهار اللوتس وغيرها من النباتات المائية، وترفرف على سطحها طيور مختلفة بحركة طبيعية رائعة اشتهر بها فن تل العمارنة، كما يسبح على مياهها نوع من البط وعلى جوانب البحيرة غرست نباتات مختلفة جميلة كالبردي ونباتات أخرى بعضها ذو أزهار حمراء أو خضراء ترفرف عليها الطيور في حركة بديعة وتجري بينها بعض الحيوانات. أما جوانب الأرضية فقد زينت بافريز زخرفي يتكون من باقات أزهار (اللوتس والبردي بالتعاقب) ثم موائد عليها آنية كثيرة

تحليها أزهار اللوتس. ويختلف هذا الأفريز من جانب واحد حيث نرى زخرفته تتكون من أسرى من الأسيويين والزنوج بالتعاقب، وقد رسمت بينهم أقواس للدلالة على أنهم أعداء مصر المقهورون، أو الأقوام ذوو الأقواس التسع كما يسمون أحيانًا، وقد رسموهم على الأرضية إمعانًا في الاحتقار حتى تطأهم أقدام الملك كلما مشى عليها.

ولدينا بالمتحف المصري أمثلة أخرى جميلة للوحات رائعة كانت تغطي جدران بعض قصور ملوك الأسرتين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة. ويرى على لوحتين منهما نبات البردي يانعًا تطير فوقه طيور مختلفة الأنواع، والطراز الذي اتبع في رسم هاتين اللوحتين هو الطراز الطبيعي المعروف بتل العمارنة. أما اللوحات الأخرى، فمع أنها من طراز فني يماثل الطراز السابق ذكره، إلا أنه عثر عليها في قصر أمتوفيس الثالث بمدينة هابو (طيبة)، وعلى ذلك فهي أقدم عهدًا من السابقة.

المعابد

قد يلزمنا شيء كثير من قوة الخيال لكي تتصور ما كانت عليه جدران المعابد من رونق وبهاء، فكل ما نراه من أعمدة ضخمة وأبراج عالية وأبهاء ذات عمد وقاعات مترامية الأطراف وهيا كل تحيط بها حجرات، كل ذلك كان يتلألأ بالنقوش الدقيقة التي لونت بأزهى الألوان، فكان بريقها يغمر الأفئدة بجلال الدين ورهبة المكان.

وتنقسم نقوش المعابد على وجه عام قسمين: النقوش أو المناظر التي توجد على جدران المعبد الخارجية بما فيها الصروح (أي الأبراج) والأفنية، وهي مناظر تاريخية وحربية غالبًا، والنقوش أو المناظر التي توجد في داخل المعبد، أي على جدرانه الداخلية، كجدران قاعات الأعمدة وعلى الأعمدة نفسها وجدران الهيكل وكذا الحجرات التي تحيط به، وهي مناظر جرت العادة أن تكون دينية.

النقوش التاريخية

تجد على صروح المعابد عادة مناظر مفصلة لانتصار الملك على الأعداء. وقد شرحنا في الفصل الخاص بالمعابد نوع النقوش التي وجدت على صرح معبد الأقصر وجدرانه(١).

أما معبد الدير البحري فقد حفظ لنا جملة مناظر تاريخية ذات أهمية ممتازة، نذكر منها المناظر الخاصة بالبعثة التي أرسلتها الملكة حتشبسوت إلى بلاد بونت. ولم تكن هذه البعثة بعثة عادية قام بها أفراد من تلقاء أنفسهم. وإنما أرسلت بناء على تكليف إلهي، فقد شكا الإله آمون للملكة أن البخور الذي جروا على استعماله من نوع رديء، وأنه يجب عليها أن تستحضره من البلاد التي يستخرج منها مباشرة. فلم تكد الملكة تتلقى هذه الأوامر الإلهية حتى أوفدت بعثة إلى بلاد بونت قضيت فيها زمنًا غير قليل، ثم عادت سفنها إلى طيبة محملة بأثمن حاصلات هذه البلاد. فهذا

---

(١) انظر صفحة ٥٠ وما بعدها.

الحدث الهام كان من الخطورة بحيث استدعى تسجيله بالنقوش على جدران هذا المعبد.

فعلى أحد جدران هذا البهو- الذي اعتدنا تسميته ببهو بونت- نرى رسم إحدى قرى هذه البلاد. وهذه القرى كانت تتكون من عدة أكواخ تقام على مقربة من الماء تظللها أشجار النخيل وأشجار البخور. وكان الكوخ يتكون من قسم سفلي يعلوه قسم آخر مخروطي الشكل يصل إليه المرء بسلم. أما الماء فقد رسمت فيه عدة أنواع من الحيوانات الغريبة على مصر، وقد أمكن بعض العلماء المختصين أن يتعرف فيها أنواعًا خاصة بالبحر الأحمر.

وعندما وصل الأسطول المصري إلى بلاد بونت بما فيه من سفن محملة بالبضائع الثمينة، قابله أهالي بونت ومعهم حاصلات بلادهم، وأقبل عظماء البلاد ورؤساؤها يقدمون فروض الطاعة، كما أقبل ملك بونت المدعو (بارحو) وملكتها (أتي) يتبعهم العبيد يحملون الهدايا كي يقدموا واجب الإجلال إلى رسول ملكة مصر. وكانت ملكة بونت بادنة الجسم بحيث يظن الكثير من العلماء أنها كانت مصابة بمرض شوه جسمها تشويهًا تامًا(١) وإن كان البعض الآخر يظن أن هذا الترهل هو نوع من أنواع

[1] هذا المنظر نقل إلى المتحف المصري وهو محفوظ به الآن في قاعة الدولة الحديثة.

الجمال الذي كان يغرم به هؤلاء الأقوام في وسط أفريقيا(١) على أنه مما لا شك فيه أن الفنان المصري قد وجد شيئًا كثيرًا من اللذة في أن يظهر– ببعض المبالغة– فارقا بالغًا بين الجمال عند هؤلاء الأقوام، والجمال الرقيق المتحضر عند بني جنسه المصريين.

وبعد ذلك تبدأ المفاوضات وتعقد الصفقات ويحصل المصريون على كل ما كانوا يمنون أنفسهم بالحصول عليه، ويعود الأسطول المصري بعد أن تكللت مهمته التجارية بالنجاح فيستقبله الشعب بالترحيب. ثم نرى الملكة تقدم ما أحضرته البعثة للإله آمون. فبينما يوزن الذهب وغيره من المعادن الثمينة في حضرة الآلهة "سشات" التي تسجل مقاديرها، إذ نرى إلى أسفل ذلك البخور وهو يكال، ويسجل الإله تحوت مقداره. وعلى مقربة من هذا نرى أشجار البخور المستوردة من بلاد بونت في أوان كثيرة لزرعها في مصر واستنبلتها في البلاد.

ويلاحظ أن هذه النقوش الدقيقة البارعة لا يمكن أن يرسمها الفنانون إذا اعتمدوا على مجرد الروايات التي سمعوها من أفواه أعضاء هذه البعثة التجارية، ولابد أن بعض الكتاب الرسامين كانوا ملحقين بهذه البعثة، وأنهم قد أخذوا رسومًا تقريبية في تلك البلاد للأشخاص البارزين وللمناظر

---

(١) ذكر **Speke** جملة أمثلة لهذا النوع من الجمال عند وصفه لزوجة "فوازيرو" المحبوبة في الفصل الثامن من كتابه المسمى "منابع النيل" صفحة ١٨٣، كما نجد أمثلة أخرى في كتاب شوينفرت المسمى "في قلب أفريقا" الطبعة الثالثة بصفحتي ١٣٦ و ١٣٧ عند وصفه نساء بنجو

المهمة، وأنهم اعتمدوا على هذه الرسوم فيما أنشئوه بعد ذلك من النقوش البديعة.

أما معبد آمون بالكرنك فيه كثير من النقوش الحربية، ففضلًا عن النقوش التي نجدها على صرح معبد رمسيس الثالث والتي تمثل هذا الملك وهو يقتل الأعداء بهراوة كبيرة في يده، بينما يقف الإله آمون أمامه يسلمه سيف النصر مع أسرى موثقين يمثلون الشعوب المغلوبة وقد رسموا في ثلاثة صفوف، فإن على صروح معبد آمون وخاصة على الصرح الثاني الذي أقامه رمسيس الأول نقوشًا عدة تمثل الملك وهو يقهر أعداءه في حضرة الإله آمون.

على أن أهم النقوش التاريخية هي النقوش المرسومة على خارج الجدارين الشمالي والجنوبي من قاعة الأعمدة الرئيسية بمعبد آمون والتي تسجل انتصارات سيتي الأول (على الحائط الشمالي) ورمسيس الثاني (على الحائط الجنوبي) على سكان فلسطين وعلى الليبيين.

فعلى الجدار الشمالي الخارجي أي خارج قاعة الأعمدة، نرى في الصف العلوي من اليسار إلى اليمين (١) معركة ونوام في سوريا حيث يتقدم الملك في عربته الحربية ليهاجم الأعداء ويلهب أجسامهم بالسهام فلا يسعهم إلا الفرار السريع. وإلى يسار ذلك نرى قلعة وينوام تحيط بها المياه. أما أهالي هذه البلاد وسكانها فهم مرسومون بعناية بحيث تظهر وجوههم كاملة من الإمام بالرغم من أن الفنان قد أظهر رعبهم من الحرب

بتصويرهم مختبئين بين الأشجار (٢) ثم الملك وهو يربط الأسرى بيده. (٣) ثم الملك وهو يمشى وراء عربته جارًا أربعة أسرى، يتبعه صفان منهم (٤) ثم سيتي وهو يقدم صفين من الأسرى السوريين إلى ثالوث طيبة: "أمون" و"موت" و"خنسو" كما يقدم لهم عدة أوان غالية اكتسبها ضمن غنائمه.

أما الصف السفلي (من اليسار إلى اليمين) فنرى فيه (١) تقدم الملك المنتصر في أنحاء فلسطين حيث يقدم له أمراء هذه البلاد خضوعهم برفع أيديهم إلى أعلى، وقد رسمت خلف عربة الملك قلعة ثم آنية ثمينة غنمها الملك من العدو (٢) يلي ذلك رسم المعركة التي أديرت رحاها ضد بدو القسم الجنوبي من فلسطين (٣) ثم نرى عودة الملك المنتصر من سوريا، واقفًا في عربته يتقدمه ويتبعه عدد من الأسرى المقيدين، ويرى على الحد الفاصل بين مصر وبلاد سوريا قناة ملأي بالتماسيح وقد أحاط بها بوص من الجانبين، وعلى هذه القناة قنطرة أقيم على جانبيها مركز حربي محصن. وعلى الجانب المصري منها (إلى اليمين) كثير من الكهنة والعظماء الذين هرعوا لاستقبال المليك عند عودته (٤) ثم الملك وهو يقدم ما غنمه في الحرب إلى الإله آمون.

ويلي ذلك على الجزء الغربي من الحائط نفسه المناظر الآتية مبتدئين من اليمين إلى اليسار: ففي الصف الأعلى منظر يمثل حصار مدينة قادش بالقسم الشمالي من فلسطين، حيث نرى قلعة هذه المدينة المشهورة وقد تحصن فيها الجنود للدفاع عنها، إلا أن سهام فرعون قد أصابتهم واخترقت

أجسامهم. أما الصف الأوسط فإننا نرى فيه (١) المعركة ضد الليبيين (٢) الملك وهو يخترق جسم أحد الليبيين برمحه (٣) الملك في عربته يتقدمه صفان من الأسرى (٤) الملك وهو يقدم الأواني التي غنمها إلى ثالوث طيبة.

أما الصف الأسفل فإن المناظر التي فيه تمثل (١) المعركة ضد الحيثيين في شمال سوريا (٢) ويرى فيها الملك في عربته قابضًا على حبال شد إليها عدد من الأسرى وعربتان من عربات الأعداء (٣) وكذلك الملك وهو يقدم غنائمه لثالوث طيبة وقد رافقتهم آلهة العدل.

أما النقوش التي على خارج الجدار الجنوبي لقاعة الأعمدة فإنها تسجل حملات الملك رمسيس الثاني على السوريين، وعلى الأخص الحيثيين، بشكل لا يخرج عما ذكرناه في النقوش السابقة- وعلى مقربة منها حائط بارز عليه نص صيغة معاهدة السلم التي أبرمها الملك رمسيس الثاني في السنة الحادية والعشرين من حكمه مع الحيثيين، وعلى مقربة من هذا النص يوجد وصف شعري طويل لحملة رمسيس هذه ضد الحيثيين، وهذا النص يعرف بقصيدة بنتاؤور، وهي نفس القصيدة التي أشرنا إليها عند الكلام على صرح معبد الأقصر.

ويعادل النقوش السابقة في أهميتها التاريخية نقوش من نوع آخر وجدت في غرفة صغيرة ملحقة بقاعة احتفالات تحتمس الثالث، وهي الغرفة التي تعرف بحديقة النباتات، وقد صورت على جدرانها أنواع

النباتات والحيوانات الأجنبية التي استحضرها تحتمس الثالث من سوريا في السنة الخامسة والعشرين من حكمه وصور هذه النباتات والحيوانات قد عرضت الواحدة إلى جانب الأخرى بشكل تشبه به لوحات كتاب مطبوع.

أما معبد مدينة هابو فقد أمدنا أيضًا بعدة مناظر حربية لرمسيس الثالث، غير أنها لا تضيف شيئًا جديدًا من الوجهة الفنية على الأقل إلى ما وجدناه في المعابد الأخرى من مناظر، هذا إذا استثنينا بضعة مناظر تمثل معركة بحرية. على أن هذه المناظر الأخيرة قد جاءت مشوشة بحيث اختلطت أجزاؤها اختلاطًا غريبًا يستدعى تتبعه عناية ومجهودًا خاصين، فهي من الوجهة الفنية مناظر ليست على جانب كبير من الجودة في الرسم والإخراج، حتى إذا قارناها بمستوى نقوش الأسرة التاسعة عشرة.

النقوش الدينية

تظهر لنا هذه النقوش في أول الأمر متشابهة، ولقد يخيل إلينا أحيانًا أن المناظر تتكرر دون أن يدخلها تنوع هام على الجدار الواحد، ولكننا إذا دققنا النظر وقرأنا ما حواه كل منظر من نصوص، لأدركنا في الحال أن كل منظر أريد به أن يمثل شيئًا أو يبدي فكرة أو نوعًا معينًا من الطقوس الدينية يختلف عن النوع الذي يشرحه المنظر الذي يسبقه. وهذه المناظر التي نجدها منقوشة على الجدران يمكن تقسيمها إلى قسمين: (١) الاحتفالات الملكية: و(٢) الطقوس الدينية. هذا وإن كانت الاحتفالات الملكية هي في حد ذاتها لها صبغة دينية.

(أ) الاحتفالات الملكية: لدينا منها عدة أنواع نكتفي بذكر أهمها. ونبدأ بالمناظر المتعلقة بالميلاد الإلهي في معبد الدير البحري. فنرى كيف أتى الإله آمون إلى تحوت يسأله عن الملكة أحموسي التي ستكون فيما بعد أما لحتشبسوت، فيجيبه تحوت: "إنها امرأة جميلة، مملوءة فتوة وشبابًا. وإنها ملكة" ثم يأخذه إليها بعد أن يتزيا آمون بزي الملك، فإذا دخل آمون عليها وجد الملكة نائمة في قصرها الفخم، غير أنها تستيقظ فجأة عندما تشتم رائحة الإله كما تقول النصوص. "فتبتسم أمام جلالته وتذهب إليه، ثم يتحرق الإله شوقًا إليها ويهبها قلبه ويريها صورته الإلهية ثم يأتي أمامها لتستمتع بجماله. فيخترق حبه شغاف قلبها، ويمتلئ القصر بأذكى روائح الإله، التي تعادل في طيبها روائح بلاد بونت، وبعد أن يقضيا الليل معًا يقول لها الإله، أن ابنتك ستكون ملكة البلاد وسأعطيها تاجي وسلطتي وستحكم العباد جميعهم لأنها من نسلى وابنتي".

ثم تولد حتشبسوت فتباركها الإلهة مسخنت وتدعو لها بحياة رغدة أبدية على عرش الإله حوروس، ثم يأتي الإله آمون لرؤية ابنته المحبوبة معت كارع (حتشبسوت) فيقول: "مرحبًا بها، مرحبًا بها، وسلامًا ثم سلامًا على ابنتي التي أنجبتها وأحببتها، إنك يا حتشبسوت ملكة وستأخذين التاج وتجلسين على عرش حوروس إلى الأبد". ثم يأمر الإله بإرضاع جلالتها فتسلم إلى مرضعتين "ترضعانها وتربيانها تربية ملكة البلاد الجالسة على عرش حوروس، والتي تحكم البلاد بفرح وغبطة، وتأخذ تاج الوجهين كما أمر سيد الآلهة".

ثم يتقدم إليها الإله أنوبيس "فيعطيها الحياة من لدنه، وكذلك يمنحها الصحة والسرور، ثم يعطيها المآكل والمشارب والبشر وأهل البحر والخلق أجمعين، كي تظهر على عرش حوروس وتحكم العباد كما حكم الإله رع من قبل".

فهذه المناظر التي تتابع فيما يعرف ببهو الميلاد بمعبد الدير البحري، يوجد لها نظير في معابد أخرى. ففي معبد سيتي الأول بأبيدوس نرى رمسيس الثاني على ذراعي ايزيس التي تعطيه لأربع إلهات من أقاليم مختلفة وهن يعطينه الواحدة تلو الأخرى، ثديهن ليرضع منها، وقد رسمت هذه المناظر بدقة عظيمة، تجعل بعض مناظر الإرضاع والتبني الإلهي من أجمل نقوش الفن المصري. وهناك منظر آخر في هذا المعبد نفسه يستثير الإعجاب، نرى فيه الآلهة "موت" جالسة على عرشها تقدم ثديها لشفتي الملك الصغير، وتحنى رأسها إلى الإمام كي تشاهد ربيبها الملكي ثم نقول له (في نص مكتوب): "إني أنا أمك، التي سوت صورتك وأرضعتك من لبنها".

ويلي مناظر الميلاد الإلهي من حيث الأهمية المناظر الخاصة بتتويج الملك ثم بالعيد التذكاري للتتويج (وهو ما يطلق عليه حب سد) وقد وردت تفاصيل هذه الحفلات على جدران معابد كثيرة مثل الدير البحري والكرنك ومدينة هابو وأبيدوس.

وكانت هذه الحفلات تبدأ بتطهير الملك بيدي الإلهين تحوت وحوروس إذ يصبان عليه ماء مقدسًا ليمنحه الحياة. وعلى جدران المعابد نرى الملك واقفًا بين هذين الإلهين وهما يصبان فوقه رمزي الحياة والصحة من إناءين في أيديهما. فإذا ما تم تطهيره تقدمًا به إلى مجمع آلهة الشمال والجنوب، فتهبه القوة والصحة والحياة "حتى يصبح سعيدًا بين الأحياء ملكًا للشمال والجنوب متربعًا على عرش حوروس إلى الأبد".

بذلك ينتهي الدور الأول وهو ديني بحت ويحمل معنى رضاء جميع الآلهة عن الحاكم الجديد. يلي ذلك حفلة أخرى وهي اجتماع ذوي الشأن من الحكام ورجال البلاط، وإعلان تولي الحاكم الجديد عرش الملك. وفي هذا الاجتماع تعلن الأسماء الخمسة التي اختارها الملك لنفسه ليعرف بها، وبمجرد إعلانها يصدر بها قرار يبلغ لجميع جهات المملكة(١).

بعد هذه الحفلة يكون قد تم ركنان هامان من طقوس التتويج، إذ أعلن الآلهة والناس رضاءهم عن الحاكم الجديد. وبعد ذلك تأتي الحفلة

---

(١) وصلت إلينا نسخة من قرار مماثل محفوظ بالمتحف المصري على قطعة من الفخار أرسل إلى أحد رؤساء الفننين (أسوان) لإعلانه باعتلاء تحتمس الأول العرش، هذا نصه: "قرار ملكي لإحاطتكم علمًا بأن جلالنا قد اعتلينا عرش حورس، فصرنا مسيطرين على القطرين القبلي والبحري إلى الأبد، وأن ألقابنا هي حوروس الثور الفوي، محبوب معت، سيد التاجين الذي يتجلى كالنار، القوي القادر، حورس الذهبي، طيب السنين، محيي القلوب، ملك الوجهين القبلي والبحري، عاخبر كارع، ابن الشمس تحتمس الذي يعيش إلى أبد الآبدين. فيجب عليكم والحالة هذه أن تقدموا القرابين إلى آلهة الجنوب وآلهة الفننين مصحوبة بأناشيدكم متمنين لملك الوجهين عاخبر كارع كل صحة وسعادة. وقد أرسل إليكم هذا لإبلاغكم أيضًا أن البيت الملكي في خير، تحرر في العام الأول اليوم الحادي والعشرين من الشهر الثالث من موسم بريت، الموافق ليوم الاحتفال بالتتويج".

الرئيسية وهي وضع تاج البلاد فوق رأس الملك وتسلمه صولجان الحكم، فيتقدم الملك إلى قاعة كبيرة هي قاعة التتويج التي أعد فيها عرشان عرش الوجه القبلي وعرش الوجه البحري، وقد أقيم كل منهما على منصة عالية. وهنا يتقدم منه كاهنان أحدهما يلبس على رأسه قناع حورس (إله الوجه البحري) والآخر يلبس قناع سيت (إله الوجه القبلي) وبعد أن يجلساه على العرش الجنوبي (عرش الوجه القبلي) يضعان على رأسه التاج الأبيض رمز سيادته على هذا الوجه، وهما يقولان: "رسمناك ملكًا على الجنوب يجلس على عرش حورس هادي الجميع إلى الأبد" فإذا ما انتهيا من ذلك عادا فأخذا الملك إلى العرش الآخر وأجلساه عليه ووضعا على رأسه تاج الوجه البحري الأحمر ليرسماه ملكًا على الوجه الآخر.

فإذا ما تم ذلك كان الملك متوجًا بتاج الوجهين، ومزودًا بالرموز الملكية وهي الصولجانات التي أعطته الإلهة إياها مع التيجان.

بعد ذلك تبدأ حلقة أخرى من حلقات الاحتفال هي ما يطلق عليها "اتحاد القطرين" وردت تفاصيلها على جدران معبد سيتي الأول بأبيدوس، فيجلس الملك على عرشه بين الإلهتين نخبيت إلهة الوجه القبلي، وأوازت إلهة الوجه البحري، ويوحد كل من الإلهين حورس وسيت القطرين بأن يربطا نباتي البردي رمز الوجه البحري، واللوتس رمز الوجه القبلي إلى علامة الاتحاد، رمزًا لاتحاد القطرين.

وتلي ذلك حفلة أخرى تعرف "باللف حول الحائط"، وكانوا يعنون بالحائط أحيانًا حائط الناووس الموجود بالهيكل، وأحيانًا أخرى يعنون به المعبد كله.

وهذه الحفلات الثلاث الأخيرة ونعني بها (١) إلباس الملك تيجانه بعد إجلاسه على العرشين (٢) اتحاد القطرين (سم تاوي) (٣) اللف حول الحائط، يطلق عليها في نصوص الدير البحري اسم واحد هو تسليم الآلهة تيجانها إلى الملك.

وهناك احتفال آخر يلي هذا كله وردت تفاصيله على أحد جدران معبد مدينة هابو بالأقصر يدعى "الخروج الملكي" يرى فيه الملك رمسيس الثالث "ساطعًا كالشمس" كما يقول النص، وهو خارج من قصره إلى هيكل "مين" إله الخصب، وقد جلس فوق عرشه في محفة تحملها أكتاف فريق من أبنائه والمقربين إليه يتقدمه الكهنة وهم يحرقون البخور أو يتلون بعض الأدعية المناسبة، يليهم في الموكب أمراء العائلة المالكة والنبلاء ونافخو الأبواق وضاربو الطبول، حتى إذا ما وصل الملك إلى باب المعبد نزل من محفته ودخل المعبد وقدم قرابينه للإله ثم خرج، فيقابله باقي الكهنة بالترتيل وهم يحملون تماثيل الآلهة والملوك المؤلهين من أجداده العظماء فوق أكتافهم تحية للقادم العظيم، ومن أجمل التقاليد التي كانت تجري في هذه الحفلة هي إطلاق أربع حمامات في الجو وقد كتب فوقها: "أسرعي إلى الجنوب– أو الشمال أو الغرب أو الشرق– وقولي لآلهة الجنوب– أو لإلهة الشمال أو الغرب أو الشرق– إن حوروس بن ايزيس

وأزريس اتخذ لنفسه تاج الجنوب وتاج الشمال، وإن ملك مصر العليا والسفلي رمسيس الثالث قد اتخذ لنفسه تاجي الجنوب والشمال".

وكان رئيس الكهنة يقدم للملك منجلًا ذهبيًا يقطع به سيقان الذرة. وقد فسر الأستاذ إرمان ذلك بأنه يقطف أول ثمرات الأرض دلالة على الخير والفأل الحسن.

تلك هي حفلات التتويج كما وردت مناظرها على جدران المعابد، على أنه يجدر بنا أن ننوه بنوع آخر من المناظر خاصة بتأسيس الأبنية الدينية فنرى الملك تساعده الآلهة في تحديد منطقة المعبد وتخطيط رسمه على الطبيعة ثم ضرب الطوب (اللبن) ووضع حجر الأساس ثم تكريس الأدوات التي تستعمل في البناء وما إلى ذلك من المناظر.

(ب) الطقوس الدينية: كانت مناظر هذه الطقوس متتابعة على الجدران في دقة متناهية لتمثل الحلقات المتعاقبة التي كان يجب على الكاهن الخاص– وكان هذا الكاهن في معظم الأحيان هو الملك نفسه– أن يقوم بها في أجزاء المعبد المختلفة. وهذه المناظر إما أن تتعلق بالأدوات المستعملة في الطقوس أو بالاحتفال بتأدية الشعائر الدينية نفسها.

وهيكل آمون بمعبد سيتي الأول بأبيدوس يعطينا مثالًا واضحًا للأدوات الدينية التي كانت تستعمل إذ نرى ثلاث سفن مصورة على الجدار إحداها خاصة بالإله آمون والاثنتان الأخريان خاصتان بالآلهة موت والإله خنسو، وهي وإن كانت متشابهة إلا أن سفينة آمون تنتهي من

الإمام والخلف برءوس كباش، بينما تنتهي سفينة الآلهة موت برءوس ملكة وسفينة خنسو برءوس باشق. وفي وسط السفينة نجد مظلة (أعدت لوضع رمز الإله) أحاطت بها أشكال إلهية وملكية وقد ركبت السفينة على قاعدة ذات أذرع كانت تحمل على أكتاف الكهنة في الاحتفالات.

وإلى جانب هذا كله نجد بعض الموائد ممثلة على جدران الهيكل نفسه وقد وضعت على هذه الموائد أوان مختلفة الأنواع كما نجد أشكالًا صغيرة ملكية إما واقفة أو راكعة تقدم باقات جميلة.

أما في هيكل أزريس(١) فإننا نجد على أحد جدرانه السفينة المقدسة، وعلى جدار آخر رمزًا مقدسًا هو عبارة عن عمود مثبت في أعلاه صندوق مخروطي الشكل تقريبًا، هو الصندوق الذي كان يظن أن رأس الإله أزريس قد وضع فيه، وعلى القاعدة التي يرتكز عليها العمود السابق رسمت أشكال ملكية تماثل أشكال البحارة التي رأيناها في السفن المقدسة حول المظلة، وللقاعدة أذرع يحمل بها الرمز المقدس في الاحتفالات. وحول هذا الرمز نرى جملة أعلام مثبتة في الأرض أقيمت عليها أشكال إلهية هي رموز الآلهة المختلفة.

فإذا اتجهنا إلى قاعة الأعمدة التي تقع خلف هذا الهيكل رأينا جملة شارات ورموز مقدسة متماثلة إحداها على هيئة عمود الـ"دد" (رمز أزريس) يقيمه الملك ثم يلبسه حلة خاصة. يلي ذلك منظر يمثل صندوق

---

(١) هنا ينصرف الكلام دائمًا إلى هياكل الآلهة المختلفة الموجودة بمعبد سيتي الأول بابيدوس.

أزريس وقد رسم في هذه المرة بجميع تفاصيله رسمًا متقنًا، ثم منظر الملك، تصحبه كاهنة تقوم هنا بدور ايزيس، وهو يضمخ شعر الإله بالدهن والزيوت المقدسة.

أما المناظر المتعلقة بالاحتفال بتأدية الطقوس فإن معبد سيتي الأول بأبيدوس يعطينا لها كذلك أمثلة واضحة، تتكرر في الهياكل مع اختلاف بسيط لا يعتد به، وفي هذه المناظر نرى الملك وهو يتقدم إلى الهيكل فيبدأ بالانحناء ليحيي الإله ثم يحرق البخور، ثم يضع يده على التمثال– دلالة على أن الملك قد تم تطهيره كما يجب وأنه يستطيع وقد تم له ذلك أن يلمس التمثال– ثم يركع الملك أمام التمثال ويقدم له الملابس، فنراه يقدم الشريط الأبيض والشريط الأخضر والشريط الأحمر وشريطًا رابعًا، ثم يأتي دور الشارات والحلي، فنراه يقدم القلائد والصولجانات وأساور الأيدي والأرجل، ثم يوجه عنايته بعد ذلك إلى لباس رأس الإله فبعد أن يضعه في مكانه يأتي له بالقرون والريش وما يتبعهما مما كان يلصق بلباس رأس الإله.

ويظهر أن هذه الطقوس كانت تتكرر جملة مرات بعدد التماثيل الإلهية الموضوعة في المعبد الواحد. وخاصة إذا لاحظنا أن معبد سيتي الأول بأبيدوس كانت به سبعة هياكل، ستة منها خاصة بآلهة، والهيكل السابع خاص بالملك نفسه.

وفي مناظر أخرى وردت على جدران هيكل حورس في هذا المعبد نرى الملك ممثلًا وهو يغسل المذبح قبل أن يضع عليه القرابين، فإذا ما

فرغ من ذلك قدم أناءين خاصين بالنبيذ إلى الإلهة إيزيس التي نراها إلى اليمين جالسة على عرشها وقد غطت رأسها بلباس على شكل جسم العقاب يعلوه قرص الشمس مع ريشتين كبيرتين، ونرى الملك واقفًا أمامها وهو يرفع ذراعيه ليقدم القربان، ويلاحظ أن الفراغ الذي يقع فوق رأس الملك والآلهة قد ملئ بالنصوص المكتوبة كما ملئ الفراغ الذي يقع بين الملك والآلهة بسطر عمودي من الكتابة.

ومما تجدر ملاحظته أن نقوش هذا المعبد- معبد سيتي الأول بأبيدوس، وهي النقوش التي أشرنا إلى الكثير منها فيما سبق من صفحات- فاقت نقوش سائر المعابد بروعتها ودقتها، إذ هي نقوش متقنة على حجر جيري بديع تمثل دائمًا في أجزائها الأناقة والرشاقة البالغة، في أسلوب الأداء والتعبير، فضلًا عن أن ألوانها لا تزال محتفظة ببهائها في معظم الأجزاء. ولاشك في أن رسم الآلهتين معت ورتبت في بهو الأعمدة الثاني يستحق ما اكتسبه من شهرة ذائعة. على أن هناك رسمًا آخر على بعد خطوات منه يثير في نفوسنا دائمًا أشد عواطف الإعجاب، ونرى فيه شكلًا جميلًا للملك سيتي الأول وهو يقدم لازريس صورة معت آلهة العدل.

المقابر

مقابر تل العمارنة

تنقسم هذه المقابر ثلاثة أقسام: (١) مجموعة المقابر الشمالية (٢) مجموعة المقابر الجنوبية (٣) مقبرة الملك.

وهذه المقبرة الأخيرة تقع في واد منعزل يدعى درب الملك أو درب الحمزاوي، على مسيرة نحو ستة أميال من تل العمارنة. وقد استهدفت هذه المقبرة لأحداث أتلفت الكثير من نقوشها، كما أن سوء المواد التي نقشت عليها قد ساعد على تفتتها وتلفها بمجرد اللمس.

ونقوش هذه المقبرة، شأنها في ذلك شأن باقي مقابر تل العمارنة، لم تتم لأن الملك قد مات سريعًا ولم يقم في العاصمة طويلًا، لكنها رغم ذلك جديرة بالاهتمام.

وأهم هذه النقوش ما وجد منها في الغرف الجانبية وهي غرف أعدت لدفن الأميرات وربما دفنت في أحداها الأميرة "ماكت أتن"، وهي أميرة ماتت صغيرة وكان أبوها "اخناتن" لا يزال على قيد الحياة.

ففي الغرفة الأولى يرى الملك "اخناتن" وزوجته "نفرتيتي" وأربع أميرات ومعهم حاشية الملك وهم يقدمون القرابين لقرص الشمس الذي يرى مشرفًا على الجبال الواقعة خلف صرح المعبد. ثم منظر آخر يمثل

الشعوب الأجنبية الخاضعة لمص كالزنوج والليبيين والأسيويين بملابسهم المحلية وهم يؤدون فروض العبادة لقرص الشمس.

أما المنظر الذي يمثل الأميرة المتوفاة على نعشها، يحيط بها الملك والملكة والنادبات، ثم المنظر الذي يعلوه ويمثل الملك والملكة مع فريق من النسوة يولولن ويبكين الأميرة المتوفاة في أشكال وأوضاع متباينة، فهي مناظر مؤلمة تملأ قلوبنا أسى ولوعة، وترتقي في بعض الأجزاء إلى درجة رفيعة من القدرة على التعبير حتى عدها البعض من أجمل نقوش الفن المصري.

أما الغرفة الثانية فخالية من النقوش، على أنها تتصل بغرفة ثالثة نقشت على بعض جدرانها مناظر تمثل جثة الأميرة تحت مظلة وقد وقفت أمامها أسرة الملك وحاشيته يبكونها بشكل مؤثر.

أما مقابر العظماء فقد حفرت على سفح الجبل، في مجموعتين شمالية وجنوبية، والمناظر التي على جدرانها تمثل قبل كل شيء الملك وأسرته(١) حتى ليكاد يخيل إلينا أن هذه المقابر هي مقابر ملكية، ففي مقبرة أحمس نرى الملك جالسًا في قصره إلى المائدة ومعه زوجته وبعض بناته الأميرات، فإذا فرغ من طعامه خرج مصطحبًا زوجته وحاشيته ميمما وجهه شطر المعبد حيث يقدم قرابينه للإله(٢) وفي الطريق الموصل بين المعبد والقصر

---

(١) يتعبدون عادة لقرص الشمس "أتن" الذي تمتد أشعته وتنتهي بأيدي تمنح الحياة "عنخ".

(٢) في مقبرة حوى منظر يرى فيه الملك مصطحبًا أمه "تي" وخارجًا بها إلى معبد جنازي بني لها ولزوجها أمنوفيس الثالث.

نرى موكب الملك العظيم، فالملك ممتطيًا عربته وحوله الحاشية والأتباع ومعه زوجته الملكة وإحدى الأميرات، وحولهن أعضاء حاشيتهن، ثم بعض فرق من الجنود المصريين، أو من الحرس الأجنبي الذي كان يتكون من الساميين والزنوج والليبيين وهم يهرولون مسرعين في خطاهم لملاحقة سير المواكب.

فإذا ما وصل الموكب إلى المعبد كانت الكهنة واقفة بالباب في انتظاره، فيخفون لاستقبال الملك الذي ينزل من عربته ثم يدخل المعبد ويصعد إلى المذبح فيقدم القرابين للإله.

ويلاحظ أن الفنان عندما كان يرسم المعبد فإنه كان يرسم الكهنة والكاهنات وفريق المنشدين والموسيقيين ولدينا في مقبرة "مرى رع" صورة جميلة تعرف بصورة "المنشدين العميان" تتميز بما أظهره الفنان من الدقة وقوة التعبير في رسم الرؤوس، وهي دقة سمت بهذه الصورة إلى مرتبة جديرة بكل إعجاب.

ويعادل المناظر السابقة في الأهمية منظر آخر ترى فيه الملك والملكة وقد ظهرا في شرفة قصرهما يوزعان الجوائز على فريق من العظماء الذين تجمعوا في فناء القصر، فنراهم يلقيان بقطع الحلي والقلائد والدمالج إلى من يريدان أن يجيزاه. وكانت بعض الأميرات يجدن لذة في هذا العمل فيشتركن مع أبويهن فيه.

أما فناء القصر فقد كان يتوج بحركة عظيمة، فهناك فرق من الجند، ومن الحرس الأجنبي، ومن الخدم والأتباع وحملة المراوح، وكبار الموظفين والكتبة الذين كانوا يتسابقون إلى تسجيل حوادث الاحتفال على ألواحهم وخاصة ما يتعلق بالأقوال والعبارات التي يصدر بها النطق الملكي. حتى سمى هؤلاء الكتبة بحق صحافي عصر "أخناتن".

وفي مقبرة "آي" مناظر جميلة تمثل الحركة التي كانت تدور في خارج فناء القصر، بين الأتباع الذين لم يتمكنوا من دخول القصر لازدحامه فوقفوا خارجه يتسقطون الأخبار، وهنا نترك النصوص تتكلم فتقول: "وعندما سمع الموظفون جبلة الهتاف أخذوا يتساءلون، ثم بعثوا بالغلمان يستطلعون الخبر. قال رجل منهم يا غلام: لمن تقام كل هذه الحفلات؟ فيقول له الصبي: هي تقام من أجل "آي" الأب المقدس وزوجته "تي"، لقد قلدهم الملك بالذهب"– إشارة إلى قلائد الذهب التي أجازهم بها الملك– وهنا يتساءل موظف آخر فيقول: "اسمع اذهب واستطلع الخبر، وأتني به على عجل" وهنا نرى رجلًا قد عاد بعد أن استطلع الخبر، فيقول لصديق يسأله: "قم لترى الشيء العظيم الذي صنعه فرعون من أجل "آي" الأب المقدس وزوجته "تي". لقد وهبهم فرعون ملايين من حلقات الذهب كما منحهم الثروة والمجد".

فهذه المناظر الممثلة بالرسم والمشروحة بالنصوص، فيها شيء كثير من الأسلوب القصصي المصور، فهي وقائع أو حوادث مصورة تستحق كل إعجاب لما تثيره في نفوسنا من شغف ولذة حقة وإلى جانب هذه

المناظر التي سبق وصفها، يوجد نوع آخر يظهر فيه الملك جالسًا على عرشه يتقبل الجزية من الشعوب المقهورة، تحف به حاشية كبيرة. (في مقبرتي "حوى" و"مرى رع")، كما يرى الملك والملكة في بعض المناظر خارجين من القصر في عربة يتقدمهما رجال يوسعون لهما الطريق، وذلك لزيارة مراكز البوليس واستحكامات المدينة (مقبرة محو).

يتبين لنا مما سبق أن المناظر المتعلقة بشخص الملك وأسرته وأعماله كانت تحتل المكان الأول في مقابر تل العمارنة(١)، أما أصحاب المقابر فقد كانت صورهم تأتي في المقام الثاني. وهؤلاء كانوا يرسمون عادة على مقربة من مدخل المقبرة راكعين وهم يتعبدون لقرص الشمس أي "أتن"، إله تل العمارنة. وتكتب أمامهم نصوص تتضمن الترنيمة الخاصة "بأتن" وهي أنشودة دينية كان لأخناتن نفسه النصيب الأكبر في وضعها.

أما المناظر الجنازية فهي نادرة في مقابر تل العمارنة، لأن هذه المقابر قد تركت في معظم الأحوال قبل أن يتم نقش جدرانها، وفي بعض الأحوال لم تكن المقابر نفسها قد تم حفرها (كما في مقبرة آي مثلًا) وذلك بسبب موت الملك المفاجئ وانتقال مركز الحكم بعد ذلك إلى طيبة، مما أدى إلى ترك تل العمارنة وإهمال ديانة "أتن" والرجوع إلى عبادة (أمون) إله طيبة الأعظم القديم.

---

(١) ويذهب بعض المؤرخين كبرستد مثلًا إلى أن هذه المقابر كانت تحفر وتعد على نفقة الملك، الذي كان يهديها إلى أتباعه المخلصين الموالين له، وهذا يفسر لنا إلى حد كبير وجود أمثال هذه الرسوم الملكية على جدرانها.

مقابر الملوك بطيبة (الأقصر)

كانت جدران مقابر الملوك تزين ابتداء من المدخل حتى غرفة الدفن بنقوش دينية ونصوص مختلفة، يمثل بعضها الملك تستقبله الآلهة، وتتعلق معظمها برحلة الشمس في العالم السفلي، أي ما كانوا يطلقون عليه اسم "دوات" وبالملك المتوفى الذي كان يرافق الشمس في هذه الرحلة. وهذه المناظر كانت تنقل عن ثلاثة كتب متشابهة سبق أن فصلنا ما تحتويه عند الكلام عن هذه المقابر(١).

---

(١) انظر صفحتي ١١٠ و ١١١ من هذا الكتاب.

الفصل التاسع

الرسوم في الدولة الحديثة

مقابر الأشخاص في طيبة

يرجع الفضل في معرفتنا أخلاق وعادات قدماء المصريين وطرق معيشتهم اليومية إلى المناظر القيمة التي وردت على جدران هذه المقابر. لذا اعتبرها الكثيرون بحق ذات أهمية ممتازة فاقت بها مقابر الملوك نفسها. وكانت هذه الجدران تغطى في المعتاد بطبقة من الطمي أو الجص ثم تطلى بدهان أبيض ترسم عليه المناظر بعد هذا بالألوان. وعلى ذلك فقد كان الرسم بالألوان هو الطريقة الغالبة في تزيين هذه المقابر، بينما كان النقش هو الغالب في تزيين مقابر الملوك.

وقد تناولت هذه المناظر جميع فروع الحياة المصرية ومظاهر نشاطها، فهي لهذا تعتبر سجلًا قائمًا وينبوعًا خالدًا يفيض على الدوام بأدق المعلومات عن الحياة في مصر القديمة، فكأن قدماء المصريين قد خلفوا لنا، من حيث أرادوا أو لم يريدوا، دائرة معارف حية تصور لنا، على مر الأيام وتعاقب العصور، حضارتهم العظيمة في سورة براقة مفصلة زاهية، أعجب وما يزال يعجب بها علماء العالم الحديث أجمع!

وتتضح أهمية هذه المناظر فيما يلي من صفحات سنتناول فيها بالدرس المناظر المتعلقة بحياة الشعب، لأنها أهم وأطرف مما عداها من المناظر.

الزراعة

المناظر المتعلقة بالزراعة أكثر ورودًا على جدران المقابر من سائر المناظر، لأنها في يد يعمل في الزراعة ويحيا بها فيجدر بنا أن نضعها في مقدمة المناظر التي نتناولها بالدرس والتحليل.

ومناظر الزراعة هذه تنقسم الأقسام الآتية:

(١) حرث الأرض: فنرى المحراث، ثم طريقة الحرث بالأبقار والثيران، ثم الحرث في العالم الآخر، في حقول "أيارو"، ثم الحرث بالبغال، وهذا لم يرد إلا في مثال واحد، ثم الحرث بواسطة رجال تجر المحراث وهذا في الأحوال الاضطرارية.

(٢) عزق الأرض بالفؤوس: فنرى على سبيل المثال في مقبرة نخت رجلًا وفي يده كيس يأخذ البذور منه وينثرها في أرض يعزقها رجلان يشتغلان أمامه.

(٣) بذر الحب: ثم إطلاق الأغنام والماشية في الحقول لتدوس بأقدامها هذه البذور فتدخلها تحت التراب، وهذه المناظر تماثل التي

وجدناها في مقابر الدولة القديمة وتزيد عليها هذه الخنازير التي استجد استخدامها في هذا الغرض.

(٤) قياس الأرض: ولقد كان الحبل الذي تقاس به الأراضي، به عقد تقسمه إلى أجزاء يمكن بواسطة عدها معرفة طول الحقل وعرضه. وكانت تمسح الأرض توطئة لجباية الخراج عليها من جهة، ثم للتحقق من أن الحدود لم تنقل من مكانها من جهة أخرى. ففي رسم(١) يرى فلاح إلى جانب حقله وبجواره كتب القسم الآتي: "أقسم بالله العظيم، رب السموات، أن الحدود الصحيحة هي في مكانها" وهو يعني أن الحدود بقيت في مكانها ولم يتلاعب بها أحد.

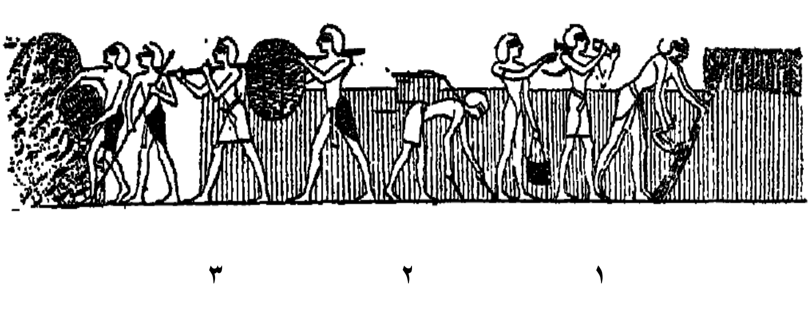
(٥) حصاد القمح: وكانت أعواد القمح تحصد بالمنجل، ومناجلهم تشبه مناجلنا المستعملة في الوقت الحاضر، ثم تجمع السنابل.

(٦) حزم السنابل ووضعها في شيء أشبه بالشبكة أو "بالشنف" المستعمل الآن، وكان يحمل "الشنف" عادة رجال يربطونه في نير- ناف- يوضع على أكتافهم، وينقلونه إلى الجرن (شكل ٦٨)، على أن الحمير كانت تستخدم أحيانًا في النقل كما في الدولة القديمة، وفي هذه الحالة كان يوضع "شنفان" على ظهر الحمار.

---

(١) انظر فرسزنسكي- أطلس تاريخ الحضارة المصرية القديمة جزء أول لوحة ٤٢٤.

(٧) درس القمح: وكان يقوم به في عصر الدولة الحديثة الثيران والأبقار والعجول في أجران يختارونها على مقربة من الحقل حتى يسهل نقل سيقان النبات إليها. أما الحمير التي اعتدنا أن نراها في مناظر الدرس في الدولة القديمة فقد اختفت في هذا العصر. وفي معظم الأحيان نرى أربعة ثيران، وأحيانًا ستة، طليقة في الجرن وقد رسمها الفنان بألوان مختلفة حتى يميزها الناظر بسهولة، ويرى الحارس وهو يغني لها في الصباح المبكر أو المساء



٣ ٢ ١



٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤

(شكل ٦٨) منظر يمثل حصاد القمح بالمنجل (رقم ١) ثم جمع السنابل في شنف يحمل على الأكتاف (رقم ٢) إلى الجرن (رقم٣) حيث تدرسه الثيران (رقم ٥) ثم يذرى (رقم ٤) ولما كانت أعمال التذرية تثير غبارًا عظيمًا يبعث في الحلوق عطشًا ممضًا، فقد كان يعلق الرجال قربًا على

الأشجار مملوءة بالماء (رقم ٦) يروون بها عطشهم. وإلى جانب الجرن كان يكال القمح (رقم ٨)ثم يسجل الكتبة (رقمًا ٧ و٩) مقداره قبل أن ينقل إلى مخازن الغلال لتخزينه

المنعش فيقول: "أدرسي أيتها الثيران واشتغلي، فإن التبن سيكون لك مأكلًا، وسيكون القمح من نصيب سيدك وصاحبك، فليطمئن قلبك، إن الوقت صحو جميل"(١).

(٨) الكومة: التي كانت ذات أهمية في الدولة القديمة عندما كان القمح يربط حزمًا وتنقله الحمير إليها اختفت في عصر الدولة الحديثة، وذلك لأن الأجران كانت تختار على مقربة من الحقل.

(٩) التذرية: ومناظر التذرية توجد عادة إلى جانب مناظر الأجران، فكان القمح بعد درسه وفصله عن التبن يترك في الجرن ثم يذري في مكانه. وكانت أعمال التذرية في الدولة الحديثة يقوم بها الرجال بمساعدة النساء أحيانًا، بعكس الأمر في الدولة القديمة حيث كانت النساء وحدهن يقمن بهذه الأعمال غالبًا. وكانت أعمال التذرية ولا تزال تثير غبارًا عظيمًا يبعث في حلوق الرجال عطشًا ممضًا، لذا فقد كان يعلق الرجال قربًا على الأشجار مملوء بالماء يروون به عطشهم حين يريدون، كما كانوا يربطون حول رؤوسهم قطعًا من القماش تحميها من الغبار المتطاير من التذرية، فإذا ما انتهى الرجال من عملهم غرسوا مذاريهم وأدواتهم في كومة القمح التي يذرونها كما يفعل فلاحونا اليوم، وذهبوا يستريحون بعد أن يتركوا صبيًا يطرد الطيور التي قد تحدثها نفسها بالأكل من الحبوب.

---

(١) مقبرة باحيري، أنظر تايلور– باحيري لوحة ٤.

(١٠) تقديم القرابين لآلهة الحصاد "رننوتت" شكرًا لها: فكان يقدم وعاء للآلهة به ماء تشرب منه، تعلوه حزمة من سنابل القمح وسيقانه تحلق أمام الآلهة قربانًا لها، ولا يزال أمثال هذه الحزم المعروفة "بعروس القمح" تعلق في مصر عند انتهاء وقت الحصاد.

(١١) كيل القمح وتسجيل مقداره.

(١٢) نقل القمح إلى مخازن الغلال: وكان يوضع عادة في أكياس يحملها عدة رجال إلى الصومعة، وكانت القدور والسلال تستعمل أحيانًا بدلًا من الأكياس.

(١٣) مخازن الغلال: وكانت في العادة تشبه الصوامع الحالية، وكان بعضها فسيحًا مرتفعًا فيصل المرء إلى قمتها بدرج مبني. وكانت في أعلاها فوهة تملأ منها وبأسفلها باب يؤخذ منه القمح (انظر شكل ٦ صفحة١٩).

(١٤) حصد الكتان: وكانت تقوم به النسوة على الأخص، فيقلعن الكتان، ثم يربط من نهايته التي بها الجذور إعدادًا لتمشيطه، وكانت الحزم الكبيرة تربط من الوسط أيضًا. وفي عصر الدولة الحديثة تجد عملية التمشيط مرسومة لأول مرة، حيث كان يثبت المشط على لوح من الخشب يضع عليه العامل قدمه ثم يضع الحزمة في أسنان المشط ويشدها لنزع أغلفة البذور (المحتوية على بذر الكتان المعروف) عن السيقان.

زراعة الحدائق

(١) منها الحدائق ذات البركة المستطيلة والمربعة، والحدائق الواقعة على القنوات أو شاطئ النهر، والحدائق ذات البرك المتعددة، والحدائق الصغيرة التي تزرع أمام المنازل خاصة (فضلًا عن مناظر الحدائق المرسومة على أرضيات القصور والمنازل(١))، ثم ما يدعى بحدائق العالم الآخر، وهي التي يطلق عليها "حدائق الجبانات"، ثم حدائق القصور، وحدائق المعابد.

(٢) طرق ري الحدائق: كانت تروي الحدائق "بقواديس"– قادوسين في المعتاد– توضع على نير يحمل على الأكتاف، أو بالشواديف (شكل ٦٩)، أو بقرب تملأ وتحمل على الحمير. وكانت تقسم أحواض الزهور والخضر إلى مربعات صغيرة، كل مربع منها يعلو في الجوانب عنه في الوسط، وذلك لكي تنصرف المياه التي تنصب فيه إلى المزروعات فتسقيها



(شكل ٦٩) حديقة تروى بالشواديف

(١) كأرضية قصر أمنوفيس الثالث بطيبة وقصر اخناتن بتل العمارنة، انظر صفحة ١٥٧ من هذا الكتاب.

(٣) زراعة الأشجار وجمع الثمار: فنجد أشجار النخيل "بنرت بالمصرية القديمة" يجني ثمرها، وأشجار الدوم "ماما" والتين(١) "ذاب" والجميز "نهت" والرمان(٢) "إنهمن"، والزيتون "باك"(٣) وأشجار التفاح "دبح"(٤) وأشجار البرساء "شواب" وأشجار الأثل أو الطرفاء "أثر"(٥)

---

(١) ويلاحظ أن القردة كانت تساعد المزارعين غالبًا في جمع ثمار هذه الأشجار.

(٢) يظهر أن زراعة الرمان قد أدخلت في مصر في عصر الأسرة الثامنة عشر، إذ ورد رسم الرمان لأول مرة ضمن مجموعة النباتات التي أحضرها تحتمس الثالث معه من بلاد "رتنو" ورسمها على جدران معبد الكرنك. ولقد وجدت في مقبرة أمنوفيس الثاني نماذج من القاشاني صنعت على شكل الرمان، مما يدل على أن هذه الفاكهة كانت لا تزال نادرة الوجود في هذا الوقت. على أنه في عصر رمسيس الرابع كثرت زراعة الرمان فأصبحت فاكهة محلية شائعة.

(٣) وجدت في بعض أكاليل موميات الأسرة العشرين أوراق مأخوذة من أشجار الزيتون وكانت ثمار هذه الأشجار توضع في قدور وتسلم للمعابد في عصر رمسيس الثالث، وكانت أشجار الزيتون مقدسة وذات علاقة بالآلهة: بتاح وحوروس وتحوت وسيت إذ كان كل منهم يلقب بلقب تدخله كلمة شجر الزيتون. وبالرغم من أن شجر الزيتون كان يزرع بكثرة في الدولة الحديثة، وبخاصة بجوار هليوبوليس، إلا أنه لاشك في أن كميات كبيرة من الزيوت الأجنبية كانت تستورد من الخارج، فلقد ورد ذكر "الزيت الأخضر الحلو" ضمن أنواع الجزية المأخوذة من بلاد سورية وفلسطين، كما كان يورد للمعابد، بكميات قليلة، نوع آخر من الزيت أحمر اللون. ولقد كان المصريون في حاجة دائمة إلى كميات كبيرة من الزيت لعمل الادهنة والزيوت الذكية الرائحة. أما "السبعة زيوت المقدسة" التي نراها في الأواني السبعة الخاصة بها في المقابر فلابد أنها كانت زيوتًا أجنبية وليست محلية، ولقد كانت أواني الزيوت تحلي بالأزهار عادة عند نقلها إلى المقبرة، كما كانت توضع في المعابد إلى جانب السفينة المقدسة أما في المقبرة فإنها توضع بجوار أواني السوائل المقدسة عند قدم الميت.

(٤) ورد ذكر التفاح ضمن الأشياء التي كانت تورد للمعابد.

(٥) ولقد وجد هذا الشجر مرسومًا في نصوص الأهرام وله أوراق رفيعة، ولما كانت هذه الشجرة مقدسة فإننا نجدها بجوار قبر أزريس بأغصانها الرفيعة التي تتدلى منها (انظر ارمان رابكي الحياة في مصر القديمة صفحة ٣٠٨)، ولقد كانت تربط أغصان هذه الشجرة وتشد إلى بعضها لتستعمل مسندًا توضع عليه الموميات.

وأشجار السنط "شند"[1] وأشجار النبق "تبس" وأشجار الهجليج (تمر العرب) والمخيط والصفصاف وغيرها من الأشجار الأجنبية التي استجلبت من خارج البلاد وأدخلت زراعتها في مصر.

(٤) الأزهار: ونجد بينها أزهار اللوتس والبردي وغيرها، وكان يصنع منها ومن بعض الأغصان باقات جميلة، بعضها صغير وبعضها طويل كالعصا تزيد في ارتفاعها أحيانًا عن طول الرجل الذي يحملها. وبعضها على شكل علامة الحياة "عنخ"، كما كان يصنع منها أكاليل للموميات.

(٥) زراعة الخضر: ولو أن مناظر زراعة الخضر لم توجد على الجدران إلا أننا نرى بعض الخضر على موائد القربان وأكثرها الخس والبصل والكرات والثوم والفاقوس والفجل. فالخس كان ولا يزال من المآكل الهامة في مصر، وكان في العصر القديم مخصصًا للآلهين مين وآمون، ويظهر أنه كان رمزًا على الخصوبة، لذا فإننا نجده ممثلًا في معبد الإله مين. كما كانت البامية والملوخية من الخضر القديمة. أما البقول فيمكن أن نذكر منها العدس والفول والترمس والكزبرة والحمص.

(٦) زرع العنب وقطفه وعصره: وكان العنب يهرس غالبًا بالأقدام بعد جمعه (شكل ٧٠) على أن ما يتبقي منه كان يوضع في أكياس كالتي رأيناها في الدولة القديمة تلف بين

---

[1] وردت رسوم هذه الأشجار بأغصانها الشوكية وأزهارها الصفراء وأوراقها مصورة بأدق تمثيل طبيعي في مقابر بني حسن في الدولة الوسطى (انظر نيوبري– بني حسن جزء ٤، لوحة العنوان واللوحة ٦ ف. أما في الدولة الحديثة فقد تعرف عليها فرسزنكي انظر أطله، جزء أول لوحة ٣٧١.



(شكل ٧٠) إرواء العنب وجمعه ثم هرسه بالأقدام في المعصرة

عضوين في اتجاهين مختلفين حتى يؤخذ من العنب أكبر كمية ممكنة من العصير. وكان العصير يوضع بعد ذلك في جرار تملأ وتسد وتختم سداداتها ثم تحفظ في الأقبية والمخازن. فإذا حان وقت وليمة من الولائم استخرج عدد من هذه الجرار ووضع في جانب من القاعة على قواعد من الخشب ثم زينت بالزهور والأغصان الشذية الرائحة.

(٧) تحضير العسل والشمع: يظهر أن عسل النحل كان مقصورًا على الملوك وعلى المعابد خاصة لتقديمه قربانًا للإله أزريس، ولقد كان يستعمله الكهنة والأطباء كدواء يوصف لشفاء عدد كبير من الأمراض[1] وبخاصة أمراض العيون (ويستعمله حتى الآن فلاحونا في مداواة عيونهم ومداواة التقيحات الجلدية)، ويظهر أنه قد استعمل في العصر المتأخر، نظرًا لخواصه المطهرة– إذ أنه لا ينقل الميكروبات– في تحنيط الجثث.

[1] وما زال مستعملًا إلى الآن يصفه الأطباء للمرضى بالصدر والسعال والحنجرة، والمرضى بالبول الكري وفقر الدم.

أما أقراصه الشمعية فكانت تستعمل للإضاءة، ولاسيما في المعابد، كما أنها اتخذت لعمل التمائم الصغيرة وتماثيل صغيرة للآلهة كانت تستعمل في أغراض سحرية.

القطعان

لم يهتم الفنان في الدولة الحديثة بتصوير مناظرها بالتفصيل كما اهتم زميله بذلك في الدولة القديمة. ومع ذلك فإننا نجد بينها (١) مناظر القطعان وهي ترعى، (٢) ثم مناظرها وهي تعود من المرعى، (٣) ثم مناظر إحصاء الماشية، (٤) ثم مناظر تربيتها ابتداء من مناظر الوثب (حمير وماعز وأغنام وخنازير) وولادة الحيوان وإرضاعه إلى الطرق التي تتخذ لمداواة الحيوانات المريضة، (٥) ثم مناظر ختم الماشية. وكان يحمى الختم أولًا في النار ثم يقيد الحيوان ويطبع الختم على إحدى فخذي الحيوان الأماميتين (٦) مناظر تسمين الحيوانات وتربيتها، فيرى حوش تربية الدواجن حيث يربى الأوز والبط والكراكي، ثم حوش التسمين الذي أعد للعجول والأبقار والوعول والغزلان، ثم مناظر تربية الخيول التي أدخلت إلى مصر في عصر الدولة الحديثة، ثم مناظر الرعاة والمشرفين والمهيمنين على شؤون التربية والتسمين.

صيد الحيوان

(١) صيد حيوانات الصحراء: وهي تشمل الوعول والأسود والفهود والغزلان والضباع والحمير البرية والأرانب البرية والنعام، ولقد كانت تصاد

بالقوس والنشاب، على أن طريقة الصيد بالحبال ذات الخية (لاسو) كانت أيضًا مستعملة على وجه أخص في صيد التياتل والغزلان. ومن المحتمل أن تكون قد تجاوزتها أيضًا إلى صيد النعام. ولقد كانت الأرانب البرية تمسك في زمن الحصاد باليد من حقول القمح وتقدم لرب البيت.

(٢) صيد النعام: ولقد سبق الكلام عنه في القسم السابق، وكان النعام يجلب حيًا ويساق إلى الحظائر حيث ينزع ريشه ويؤخذ بيضه ليستعمل في الأغراض المختلفة، ويلاحظ أن ريش النعام وبيضه كانا من ضمن الأشياء التي تقدمها الشعوب جزية منها لملوك مصر.

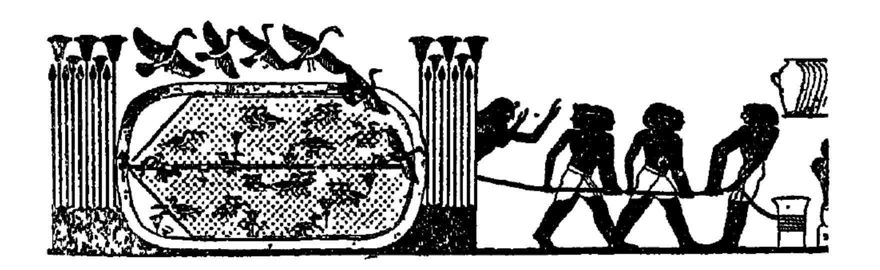
(٣) صيد فرس البحر: وكان يقوم به العظماء بأنفسهم ولا يتركونه للأتباع، كما كانت العادة في الدولة القديمة، على أن الرسوم التي تمثل أفراس البحر في عصر الدولة الحديثة أقل ورودًا منها في الدولتين القديمة والوسطى.

(٤) صيد التماسيح: ومناظر هذا النوع قليلة الورود

صيد الطيور

كانت تصاد الطيور بالشباك، وكانت الشبكة تصنع من الجريد والألياف كالكتان والليف، وهي في المعتاد سداسية الشكل، وبأحد طرفيها حبل قصير يربط على وتد أو إلى بعض شجيرات المستنقع الذي تنصب الشبكة على سطحه، أما الطرف الآخر فيه حبل طويل يستعمل

للشد. وكانت الشبكة ذات جزأين أو نصفين يتركان مفتوحين على سطح المستنقع أو الأرض، حتى إذا تجمع عليها عدد كاف من الطيور أشار رجل يختبئ بين البوص خاصة لهذا الغرض إلى أتباعه بأن يشدوا الحبل الطويل فتقفل



(شكل ٧١) صيد الطيور بالشبكة السداسية الشكل

الشبكة بشقيها على الطيور. وكان يشترك في شد حبل الشبكة الواحدة فريق من الرجال يتراوح عدده بين الثلاثة والتسعة. (شكل ١٧)

وكانت الطيور التي تصاد في الشبكة، وأغلبها من نوع البط والأوز تفرغ من الشبكة وتوضع في حيشان التسمين لتسمن أو تربط أرجل بعضها إلى البعض وتدلى الرقبة ثم تقدم كحزمة أو ربطة لرب البيت، أو تذبح وينزع ريشها وتملح ثم تعلق لكي تجف.

صيد السمك

كان السمك يصاد: (١) بالشباك التي تسحب بين قاربين، أو بشباك من هذا النوع تسحب من قارب واحد (٢) صيد السمك بشباك

الأيدي، والرسوم التي وجدت ممثلة لها ترجع إلى عصر متأخر نرى فيها رجلًا في غابة بردي وهو يرفع شبكة من الماء (مطبوعات المتحف المصري) (٣) صيد السمك بالجابية (الجوبية) لم توجد له رسوم في هذا العصر على الإطلاق (٤) الصيد بالشص، كان في هذا العصر رياضة يستمع بها العظماء (٥) وكان السمك بعد أن يصاد يجمع في سلال وتنتقي أطايبه وتقدم للسيد (مقبرة نخت حيث نرى رجلًا يحمل على كتفيه نيرا علقت على طرفيه مجموعتان من الأسماك الجيدة) (٦) أما ما تبقى فقد كان ينظف وتقطع بعض أجزائه ثم يجفف.

الأعمال المتعلقة بالمطابخ

ونرى بينها (١) شي الأوز (٢) طبخ اللحوم (٣) تجفيف اللحوم التي كانت تربط في العادة إلى حبل يشد بين عمودين أو أكثر، كما نرى غرف التخزين التي تحفظ فيها أواني النبيذ والجعة وموائد العيش والخضر والفاكهة وغيرها من المآكل، وكانت هذه الموائد تحمل إلى غرف الأكل أو فناء المنزل وتمد للضيوف، وكانت تزين في الغالب بزهور اللوتس، كما كانت تحلى أواني النبيذ والجعة بباقات وأكاليل منها.

الأعمال المتعلقة بالفن وبالصناعات اليدوية

هذه الأعمال متعددة وكثيرة، ويمكن تقسيمها إلى الأقسام الآتية:

١ـ أعمال التصوير والرسم

وقد تكلمنا عنها في القسم الخاص بها

٢ـ النحت

(أ) صناعة التماثيل: ففي مقبرة "رخمارع"(١) مثلًا نرى المثالين وهم يشتغلون في نحت التماثيل هائلين للملك تحتمس الثالث، أحدهما جالس والآخر واقف (شكل ٥١) وكلاهما من حجر الجرانيت الأحمر، ولهذا الغرض فإنه كان يقام حول كتل الحجر "سقالات" من الخشب حتى يتمكن العمال من التحرك عليها عند النحت، وهذان التمثالان اللذان نراهما في الصورة وقد قاربا الانتهاء صنعًا ليقدما هدية لمعبد الإله آمون.

وكانت التماثيل تصنع أيضًا من المرمر وخاصة الصغيرة منها، كما كانت تصنع بعض تماثيل الملك من الخشب بالحجم الطبيعي، وكانت الأخشاب المستعملة لصناعة مثل هذه التماثيل هي الأبنوس وخشب الأرز وخشب الجميز وخشب السنط. ويظهر أن بعض التماثيل الصغيرة كان يصنع من الأحجار نصف الكريمة كاللازورد والعقيق. أما التماثيل الصغيرة الجنازية "شوابتي"، العادية فقد كانت تصنع من الحجر الجيري ومن المرمر.

---

(١) انظر كتاب نيوبري عن مقبرة رخمارع، لوحة ٢٠.. الخ.

أما ما يعرف بتماثيل القرين "كا" ففضلًا عن أنها كانت تصنع من الأحجار، فقد استمر بعضها في الدولة الحديثة يصنع من الخشب. ولقد وصلت إلينا آلاف التماثيل الخشبية الصغيرة التي تمثل آلهة وحيوانات مقدسة كالفهود والقطط والأسماك والنموس.... الخ.

(ب) صناعة أبي الهول: لم يكن الملك يمثل على شكل بشر فحسب، وإنما كان يمثل أيضًا على شكل أبي الهول. وكانت المواد التي تستعمل في صناعة تماثيل أبي الهول متعددة، فأحيانًا الحجر وأحيانًا الخشب وأحيانًا المعادن. ولقد كانت التماثيل الحجرية والخشبية تطلى بالألوان، وكانت تذهب غالبًا لكي يكون جلد الأسد ظاهرًا واضحًا، أما معرفة الأسد فقد كانت تطلى باللون الأزرق لتشبه اللازورد.

ونجد مثالًا لهذه الصناعة في مقبرة "خمارع"(١) حيث نرى المثالين ينحتون تمثالًا على شكل أبي الهول للملك "تحتمس الثالث" ويلونونه (شكل ٥١ صفحة ١٢٠).

٣ـ قطع الأحجار

(أ) نقل الأحجار الثقيلة والمسلات، وكانت الأحجار إما أن تقطع في المحاجر ثم تحمل كتلًا عظيمة الحجم، أو يجري العمل فيها في منطقة المحجر نفسه فتصنع من هذه الكتل التماثيل الضخمة والمسلات والتوابيت... الخ ثم تنقل بعد ذلك من المحجر. ولا نزال نرى إلى اليوم في

---

(١) نيوبري، خمارع، لوحة ٢٠.

محاجر أسوان تمثالًا ملكيًا ومسلة راقدة بدأ العمل فيهما في عصر سيتي الأول، غير أنهما بقيا في مكانهما ولم ينقلا منذ العهد. ولقد كانت الأحجار الضخمة تنقل على زحافات من المحجر أولًا، ثم توضع في السفن التي توصلها إلى المكان المقصود.

(ب) فإذا وصلت الكتل إلى المكان المقصود بدئ بقياس أبعادها ثم خطت عليها علامات لإرشاد العامل، ومثال ذلك نجده في مقبرة "رخماع"(١) حيث نرى ثلاث كتل من الأحجار الضخمة العلوية منها يشتغل فيها عامل واحد يمسك في إحدى يديه الأزميل، وفي اليد الأخرى المطرقة التي سيهوى بها على أزميله. أما الكتلتان السفليتان فيشتغل في كل منهما ثلاثة عمال، بعضهم بالأزميل، وبعضهم بقياس الكتلة، وبعضهم بصقل أجزاء منها... الخ.

(ج) صناعة موائد القربان الكبيرة- وتسمى بالمصرية القديمة "حتب"-، وهذه الصناعة نجد مثالًا لها في مقبرة "رخمارع" أيضًا، (شكل ٥١).

(د) صناعة الأبواب الوهمية من كتلة واحدة من الحجر.

---

(١) نيوبري- رخماع، لوحة ٢٠.

(هـ) صناعة الأعمدة من الحجر والخشب، وكانت الأعمدة الحجرية بعد أن تنحت تصقل، أما الأعمدة الخشبية فيغلب على الظن أنها كانت تذهب أو تلون بالألوان بعد أن يتم صنعها.

(و) التوابيت– لم ترد رسوم تمثلها وهي تصنع، وإنما كانت التوابيت نفسها تغطي بالنقوش، فتابوت تحتمس الأول والملكة حتشبسوت وكلاهما صنع على طراز الصندوق الذي شاع استعماله في عصر الدولة الوسطى مع غطاء مسطح أو مقبب قليلًا، حليًا بعيون "أوزات" وبرسوم أولاد حوروس وكذا ايزيس ونفتيس مع بعض النصوص المحفورة. أما توابيت "توت عنخ أمون وحر محاب وآي" فهي مزينة بالنقوش وعلى أركانها الأربعة تماثيل مجسمة للإلهات ايزيس ونفتيس ونيت وسلكت ناشرة أجنحتها حول التابوت لحماية جثة الملك، وأغطيتها مقببة، أما تابوت رمسيس الثالث فهو مغطى بنقوش غائرة ومناظر مأخوذة من العالم الآخر بعضها يمثل حيوانات مقدسة، وقد مثلت عند القدمين والرأس الالهتان ايزيس ونفتيس بأجنحتهما.

(ز) صناديق الأحشاء "كانوب" المصنوعة من الحجر– كانت هي أيضًا كالتوابيت تحلي بالنقوش، وهي توجد عادة في قبور الملوك. فصندوق أحشاء "توت عنخ آمون" صنع من كتلة واحدة من المرمر وعلى أركانه الأربعة تماثيل بارزة للأربع آلهات التي وجدناها على التابوت. وصندوق أحشاء الملك "حرمحاب" يماثل الصندوق الذي سبق ذكره، وكذا صندوق "امنحتب الثاني". أما صندوق الملكة "حتشبسوت" فهو بسيط يماثل

التابوت في بساطته وصنعه، فهو مصنوع من كتلة مربعة الشكل تقريبًا من الحجر الرملي الأحمر ومحلى بشرائط من الكتابة في الخارج. ولما كان من الصعب علينا أن نميز من النقوش ما إذا كانت الصناديق المرسومة على الجدران مصنوعة من الحجر أو الخشب، إلا أنه يمكننا القول على سبيل الترجيح أن الأشخاص العاديين كانوا يصنعون صناديقهم غالبًا من الخشب.

٤ـ تفريغ الأحجار لعمل الأواني

كانت الأواني التي تصنع بهذه الطريقة تحلى بالكتابات وبكثير من الصور الملونة الجميلة، ولقد أثبت ما عثر عليه في الحفائر أن الكثير منها على درجة مدهشة من الجمال والدقة، مثال ذلك أواني المرمر التي عثر عليها في مقبرة توت عنخ آمون، وقد بلغ من دقة صنعها أن أصبحت شفافة يرى الإنسان ما وراءها، كما هي الحال في مصباح المرمر الذي نرى من خلاله رسم الملك جالسًا والملكة أمامه تقدم له علامة ملايين السنين، فهذا الرسم ولو أنه قد رسم على السطح الخارجي للإناء الداخلي إلا أنه يمكن رؤيته في جلاء خلال الإناء الخارجي، وعلى الأخص حين ينار المصباح.

وكانت الأواني تصنع على أشكال متعددة، ومما يجدر ذكره أن بعضها كان يصنع على شكل علامة الحياة "عنخ" هذا فضلًا عن الصناديق والعلب التي كانت تصنع من المرمر ووجدت أمثلة عديدة لها في مقبرة "توت عنخ آمون".

٥ـ ثقب الخرز

كان الخرز الذي يصنع من العقيق أو اللازورد أو الاماتيست أو غيرها من الأحجار، ويستعمل لعمل القلائد والعقود، لا يتم إعداده للغرض الذي صنع من أجله إلا إذا ثقب حتى يمكن أن ينفذ الخيط فيه. وللتوصل إلى هذا فإن الصانع كان يضع الخرز في كتلة أمامه ثم يجبسه جيدًا فيها لكيلا يتحرك عند الثقب، ثم يضع في وسط الخرزة مثقابه ويحركه بشيء أشبه بالقوس له خيط فيدور المثقاب في الثقب الذي بدأ فيه حتى ينفذ منه. وكان يجلس في بعض الأحيان صانعان تجاه بعضهما يشتغلان في ثقب الصفوف المتعددة من الخرز المثبت بطريقة "التجبيس" إلى كتلة واحدة موضوعة بينهما، كما هي الحال في رسم بمقبرة "بويمرع"(١) ويرى الصانعان في الرسم وقد وضعا قدميهما على الكتلة حتى لا تتحرك في أثناء العمل، كما يرى مرسومًا فوقهما صناديق عليها عقود تم صنع خرزها وربما كانت الصناديق تحتوي على الأحجار المعدة لصنع الخرز(٢).

٦ـ تحنيط الجثث

بالرغم من أنه لم يعثر إلى الآن على رسوم تمثل عملية التحنيط نفسها، إلا أنه قد أمكننا معرفة الشيء الكثير عنها من مؤلفات الكتاب الأقدمين وخاصة هيرودوت في كتابه الثاني (الخاص بمصر) فقرة ٨٥ وما بعدها، إذ ذكر أنه "عندما يموت رجل عظيم فإن نساء عائلته يلطخن

---

(١) انظر دايفز– مقبرة بويمرع بطيبة، جزء أول، لوحة ٧.

(٢) انظر أيضًا مقبرة "رخمارع" فرزسنسكي– أطلس ٣١٣.

رءوسهن ووجوههن بالوحل، ويتركن جثته في المنزل ثم يطفن في المدينة يولولن ويضربن أنفسهن، وأقاربهن في صحبتهن. وكذلك يضرب الرجال أنفسهم (ويقصد هيرودوت ما نسميه اليوم باللطم) بمثل هذه الطريقة. وعندما يفعلون ذلك فإنهم يحملون الجثة لتحنيطها. وهناك قوم معينون للتحنيط، فعندما تأتي جثة المتوفى لهم يعرضون على حاملي الجثة ثلاثة أشكال مختلفة من التحنيط فأحسنها أغلاها، وأحقرها أرخصها. عند ذلك يقرر أقارب المتوفى أية طريقة وقع عليها اختيارهم، وعندما يتفقون على الثمن فإنهم يعودون بعد أن يتركوا الجثة للمحنطين ليقوموا بعملهم.

"طريقة التحنيط الأولى، وهي أغلاها وأكثرها نفقة كانت كالآتي:

"يستخرج المخ بطريق الأنف بواسطة قطعة ملتوية من الحديد. وتستبعد الأمعاء من الجسم كلية ويخرجونها من شق يحزونه في جنب الميت بحجر حاد الطرف. وهذه الأمعاء كانت تنظف وتغسل في عصير البلح (نبيذ النخيل على حسب تعبير هيرودوت) ثم تغطى بأصماغ مسحوقة ذات رائحة عطرية، وبعد ذلك يملأ البطن بالمر والقرفة وغير ذلك من المواد الشذية القابضة وتخاط الفتحة ثم يوضع الجسم في النترون سبعين يومًا ثم يستخرج بعد مضي هذه المدة ويغسل باعتناء ويلف في قطع من الكتان الناعم المطلي بالصمغ. وأجرة تحنيط الجثة بهذا الشكل وزنة من الفضة (أي ما يقرب من ٢٤٠ جنيها)

"أما الطريقة الثانية فكان المخ فيها لا يستخرج مطلقًا، وإنما كانت تحل الأمعاء وتذاب بواسطة حقن البطن بزيت يستخرج من شجر الأرز، ثم تستبعد بعد السبعين يومًا وهي في حالة السيولة. ويكون النترون في هذه الأثناء قد حل اللحم وأذاب كل شيء ما عدا الجلد والعظم(١).

"أما الطريقة الثالثة فكانت خاصة بالفقراء وهي تتكون من وضع مواد قابضة جدًا في الجسم ثم تمليحه لمدة سبعين يومًا. أما تكاليف هذه العملية فضئيلة جدًا"

وديودور الصقلي يتفق على وجه العموم مع هيرودوت في روايته غير أنه يزيد على ما تقدم أن الشق كان يحز في الجانب الأيسر من الجسم، وأن المشرح كان يفر بعد هذه العملية، يتبعه من شهدوها وهم يرجمونه بالطوب.

أما عملية لف الموميات باللفائف (وهي عملية كان يلزم لها في بعض الأحيان نحو ألف متر من الشرائط) فقد وجدت لها عدة رسوم يظهر منها أن كل جثة كانت توضع في غرفة خاصة بها وتلف باللفائف فيها تحت إشراف كاهن مرتل. وهذا أمر له مغزاه، إذ أن التراب المتطاير من الجثة في أثناء عملية اللف، كان يجمع عن أرض الغرفة ويوضع في أكياس صغيرة

---

(١) ثمن التحنيط بهذا الشكل كان يقرب من التسعين جنيهًا.

حتى لا يكون قد فقد من جثة الميت ذرة من التراب حين دفنها في المقبرة(١).

ويلاحظ أنه إلى جانب تحنيط الأجساد البشرية فقد حنط المصريون جملة أنواع من الحيوان وعلى الأخص الحيوانات التي كانت تتمثل فيها الآلهة. فمنذ عصر "أمنحتب" الثالث كان يحنط العجل "أبيس" ويدفن في السرابيوم بجوار منفيس (سقارة) في توابيت هائلة صنعت من كتلة واحدة من الحجر، وقد استمرت هذه العادة حتى عصر الرومان. وكما كان يحنط العجل "أبيس" و"منفيس" الخاصين بالإلهين بتاح وأمون فإن تماسيح الإله "سبك"– ومعبد هذا الإله معروف بكوم امبو– كانت تحنط أيضًا، هذا إلى المئات من موميات الحيوانات الأخرى تملأ المتاحف والمجموعات الأثرية، كموميات الغزلان والماعز والكلاب والقطط والقردة والنموس والتماسيح والضفادع والجعلان والأبيس والصقور والنسور والبوم والأوز والأفاعي والأسماك، هذا عدا أفخاذ الحيوانات وقطع اللحوم التي كانت تحنط وتدفن في المقابر(٢)

(١) أنظر ولكنسون– أخلاق وعادات قدماء المصريين، جزء ٣ صفحة ٤٨٢ طبعة لندن سنة ١٨٧٨.

(٢) انظر مقبرة تويا ويويا وغيرها من المقابر.

٧ـ صناعة المعادن

كان لصناع المعادن محالهم الخاصة التي يشتغلون فيها(١). وكانوا يبدءون بوزن الخامات(٢) ويلي ذلك(٣) ثم الصب، وفي إحدى الصور نرى العمال يؤدون عملية الصب وقد فرغوا من صب مصراعي باب(٤). وكان بعض المعادن، وخاصة النحاس والذهب والفضة والإلكتروم تطرق لعمل ألواح رقيقة منها. وكانت تحلي القصور الفخمة والمعابد في عصر الدولة الحديثة بقطع من أمثال هذه المعادن المطروقة، فكانت الابهاء والصروح ومداخل المعابد وجدرانها والأبواب وقوائمها حتى الأرض التي تطؤها الأقدام تتوهج كلها بالذهب والفضة والالكتروم، كما كانت المقاصير والسلاسل تغطي برقائق الذهب والفضة كما هي الحال في مقاصير توت عنخ آمون.

وكانت تصنع من المعادن تماثيل أبي الهول– الصغير منها والكبير، المصبوب منها والمصنوع بطريقة الطرق، والمصفح منها والمطعم بالذهب– كما كانت تصنع الأقنعة من الذهب وكذا التوابيت، كتابوت توت عنخ آمون، والنقوش، وكذلك موائد القربان والمذابح كانت تتخذ من المعادن.

---

(١) انظر دايفر– مقبرة "بويمرع" جزء أول لوحة ٢٥ ودايفز– مقبرتي موظفين عند تحتمس الرابع، لوحتي ٨ و٢٣، . الخ.

(٢) انظر فرزسنسكي– أطلس تاريخ الحضارة المصرية القديمة جزء أول لوحة ٧٨.

(٣) أطلس ١– ٣١٦ واديفز– مقبرة بويمرع، لوحة ٢٥.

(٤) أطلس، جزء أول (ونرمز إليه دائمًا في كتابنا برقم ١ أي الجزء الأول) و٣١٧ (أي لوحة ٣١٧) ومناظر متشابهة أيضًا في دايفز– بويمرع جزء أول لوحة ٢٣ و٢٦.. الخ.

وكانت العروش تغطي بصفائح الذهب، وكذا الزوارق وعربات المواكب والموازين وصواري الأعلام والمظلات والمقاصير كما وجدت بعض الصناديق مصنوعة من النحاس. أما الأواني والمرايا فهناك عدد كبير منها كان يصنع من البرونز ومن الذهب والفضة والالكتروم. أما قواعد الأواني فقد وجد منها ما صنع من البرونز، كما وجدت قيثارات مصفحة بالذهب وعدة أدوات صغيرة صنعت من البرونز ومن الفضة. هذا عدا الأسلحة التي كانت تصنع من المعادن، ولا نود أن نطيل في شأنها إذ أن لها مراجعها الخاصة.

٨ـ أشغال الصياغة وصناعة الذهب

من الصعب التفريق بين صانع المعادن وصانع الذهب، ولكن نظرًا لتعدد وتنوع الأشياء التي كانت تصنع منهما يكون من الأوضح في هذا الجدول أن نفرق بينهما، على أنه يجب علينا أن نتذكر دائمًا أن المصنع الواحد كان يضم الاثنين معًا، وأن صانع الأواني المعدنية كان يصنع أيضًا الحلي وما إليها. والرسوم(١) ترينا الصانع الذي يقدم لسيده الحلي كالقلائد والأساور وغيرها واقفًا، وإلى أعلاه صندوق من الأبتوس مطعم بالعاج وإناء من الذهب.

ونذكر على سبيل المثال جانبًا من الأشياء التي كانت تصنع في مصنع صياغة الذهب كالتيجان وشرائط الجبهة– انظر توت عنخ آمون–

---

(١) انظر أطلس، جزء أول، لوحة ٣٥٨.

والأزهار المعدنية والقلائد المتعددة الأشكال والعقود وحليات الصدر والأساور والأقراط والخواتم والتمائم وغيرها (انظر على الأخص رسوم مقبرتي "رخمارع وبويمرع".

٩ـ بطاقة عينات الحلي والتمائم

توجد في بعض المتاحف أحيانًا قطع من الخشب مركب فيها أشكال من الحلي والتمائم المصنوعة من الذهب أو الأحجار الملونة، كانت تستعمل كبطاقة العينات والنماذج، وتوجد واحدة من هذا النوع بمتحف برلين محفوظة فيه تحت رقم ٢٠٦٠٠، وهي عبارة عن لوح من الخشب موضوع أو مطعم فيه نماذج تمائم من العصر المتأخر(١)

١٠ـ الأحجار نصف الكريمة

إلى جانب المعادن التي كانت تقدم لمصر ضمن الجزية المفروضة على الشعوب الأجنبية عدة أنواع من الأحجار الكريمة ونصف الكريمة. على أنه يظهر أن الأحجار الشفافة الرائقة– فيما عدا البلور الصخري والاماتيست– لم يكن يقدرها المصريون كثيرًا. وبالرغم من أن الملاخيت والفيروز– وهما حجران لونهما أخضر كان يحبهما المصريون– كانا يستجلبان من شبه جزيرة سينا، إلا أن الأول منهما هو والفلسبار كانا يردان ضمن الجزية المفروضة، كما كان اللازورد الأزرق يقدم في الجزية الآتية من بلاد "رتنو" واشور وبابل، وقد بلغ من كبر حجم قطعه أنه كان

---

(١) انظر أيضًا روزنبرج– التطعيم في الذهب والفضة، صفحة ١.

يصنع منه ألواح صغيرة وتماثيل لأبي الهول وتماثيل أخرى صغيرة وبعض الأواني. أما اليشب الأحمر JASPER، فقد كان يأتي به أمراء النوبة ويقدمونه لمصر. وكان يؤخذ العقيق الأحمر من الصحراء الشرقية حيث يوجد على هيئة حصى. وبذلك كان لدى المصريين أنواع الأحجار نصف الكريمة التي كانوا يستعملونها لزخرفة توابيتهم الريشية وترصيع ما عليها من كتابة ونقوش، ولعمل تمائمهم وحليهم وبعض أدواتهم منها، كما كانوا يستعملونها أيضًا في فن العمارة، فكانت الشرفة التي يظهر عليها الملك ترصع بالملاخيت واللازورد، وكذا الأبواب(١).

١١ـ الأحجار المقطوعة المستعملة أختامًا

وهذه إما أن تكون على شكل الجعل الذي تنقش قاعدته غالبًا بالاسم، وأحيانًا برسم آلهة أو بدعاء أو بزهور أو بعلامة خاصة مقدسة. وأما أن تكون اسطوانية الشكل أو ذات أشكال أخرى مختلفة. ومما يجدر ذكره أنه في عصر أمنوفيس الثالث كان ينقش على الجعلان بعض الحوادث الهامة كحفر ترعة أو صيد موفق.. الخ. وكانت الجعلان تصاغ في الخواتم والأساور وحليات الصدر وغيرها مما يلبس حلية، كما كانت تستعمل لختم الأوراق والمستندات، ونرى الصناع في بعض المناظر يشتغلون بصناعة هذه الأحجار ونقشها باسم الملك.

---

[١] انظر ارمان رانكي– الحياة في مصر القديمة صفحة ٧٧.

١٢ـ "ضيت"

هي أصلًا عقد الآلهة "حتحور" الذي صار رمزًا عليها، وليست آلة موسيقية، ويرد ذكرها غالبًا مع "الشخشيخة" (سستروم)، وكانت نساء الطبقة العالية في الدولة الحديثة عندما يكن كاهنات للآلهة "حتحور" يمسكنها في أيديهن مع "الشخشيخة" ففقدت بذلك استعمالها الأول كعقد يلبس. وفي بعض النقوش ترى السيدة تحمل اثنتين منها، إحداهما عليها اسم الملك. وكانت هذه القلادة تنقل القوى المختلفة لمن يلمسها، ولا عجب في ذلك فإن الأم "حتحور" و"سخمت" و"إيزيس" و"نفتيس" كن يلبسنها حول أعناقهن، كما نجدها أيضًا حول عنق البقرة "حتحور" وحتى مع الإله "خنس" وقد انتقلت بعد ذلك بخواصها إلى عبادة "آمون".

وكانت هذه القلادة تصنع في ورش الصياغ حيث نراها في النقوش وقد تم صنعها(١) كما نراها بين العطايا التي تقدم للميت(٢).

ولم تكن هذه القلادة قد ظهرت تمامًا في الدولة القديمة، على أن ظهورها قد بدأ يكثر في الدولة الوسطى. أما في الدولة الحديثة فقد بطل استعمالها بواسطة كهنة الآلهة "حتحور" واقتصر استعمالها على كاهنات هذه الآلهة اللاتي كن يحملنها في أيديهن كما سبق ذكره. ومما يجدر ذكره أن "أشور بانيبال" كان يعلقها في فراشه كتميمة.

---

(١) انظر أطلس ١ – ٢٦٣.

(٢) انظر ديفز– مقبرة بويمرع جزء أول، لوحة ٣٨.

١٣ـ صناعة العاج

وصلت إلينا من عصر ما قبل التاريخ بضع أدوات صغيرة مصنوعة من العاج، غير أنه أصبح قليل الورود في عصر الدولة القديمة، وقد يكون السبب في ذلك أن الفيل لم يعد يعيش في مصر في ذلك العصر، على أننا حين نصل إلى الدولة الوسطى نجد العاج وقد ظهر في المقابر على شكل تمائم، أو قطع طعمت بها بعض الصناديق. وحين نصل إلى الدولة الحديثة نجد العاج مصورًا في النقوش، ونجد صور العمال الذين يشتغلون بصنعه. وكان العاج من ضمن الأشياء التي تشملها الجزية المقدمة من بلاد النوبة ومن سوريا. وأشغال العاج نجدها ممثلة بوضوح في مقبرة "رخمارع" وخاصة الصناديق الصغيرة التي كانت تصنع منه. ومما يجدر ذكره أن العاج الذي كان يستعمل في التطعيم كان يلون بالألوان المختلفة. وهذا جدول بأهم الأشياء التي كان العاج يدخل في صناعتها:

الصناديق المصنوعة من الخشب ومطعمة بالعاج.

الصناديق المصنوعة من العاج ومطعمة بالأحجار الملونة أو بالذهب.

الكراسي المطعمة بالعاج.

الأواني والصحاف المصنوعة من العاج بأشكال مختلفة.

ملاعق الأدهنة.

مساند الرأس المصنوعة من الخشب والمغطاة بالعاج.

التمائم.

التماثيل الصغيرة.

الأمشاط.

أيدي المرايا.

العصى وأيديها التي كانت تنقش وتطعم نقوشها بالعاج.

الدمالج والأقراط.

رقعة الشطرنج.

الدمى.. الخ.. الخ.

١٤ـ صناعة أصداف السلحفاة

بالرغم من وجود السلاحف في مصر فإن صناعة الأصداف كانت نادرة. وكان يصنع منها في العصر المتقدم الدمالج (الأساور) على أنه ابتداء من الأسرة الثامنة عشرة صارت الأمشاط والصحاف وصندوق الصوت في الآلات الموسيقية تصنع منها أيضًا. ويكاد يكون من العبث البحث عن هذه الصناعة في نقوش المقابر. أما رسم الأواني المصنوعة منها بالدير البحري(١) فربما تكون لآنية أتى بها من بلاد "بونت" حيث تكثر السلاحف.

---

[١] نافيل– الدير البحري، ٣ لوحة ٧٨.

ولم تكن السلاحف تؤكل في مصر، وإنما كانت تستعمل في أغراض طبية، وكدواء ضد سقوط الشعر. وفي العصر المتأخر كان الملك يقتلها في الطقوس الدينية على اعتبار أنها حيوان يتمثل فيه الإله "سيت" إله الشر والجدب، كما أنها كانت تذبح وذلك لكي يتمكن قارب الشمس من أن يسير في رحلته في طريق مأمون.

١٥ـ صناعة الكهرمان

أدخل الكهرمان إلى مصر في عهد الدولة الحديثة، إلا أنه كان من النادر جدًا استعماله في صنع الجعلان والخرز.

١٦ـ صناعة القاشاني

لم يكن القاشاني يشكل على العجلة الدائرة كالفخار، وإنما كان يعجن في أوان حجرية ثم تشكل العجينة بعد ذلك إما باليد وإما في القوالب. ولدينا رسم بمقبرة "أبا" نرى فيه رجلًا يعجن مادة القاشاني في إناء حجري ثم يأخذ من هذه العجينة يعطيه لصانع آخر يصنع منه زنبقة وهي الزهرة التي تعد رمزًا على الجنوب(١)

وكان يصنع من القاشاني التماثيل الجنازية الصغيرة (شوابتي) ونماذج لتوابيت الشوابتي وتماثيل الحيوانات كأفراس البحر والفيران والضفادع والسلاحف والتماسيح الصغيرة والأسود والأسماك والتمائم التي على شكل

---

(١) دايفز– دير الجبراوي، جزء أول، لوحة ٢٥. وأطلس ١–١٣٥.

حيوانات وقدور الأحشاء (وهي نادرة) والصحاف التي تحلي من الداخل برسوم أزهار اللوتس أو الأسماك أو القوارب أو القردة أو رسوم أبي الهول أحيانًا، والأواني من جميع الأحجام والأشكال وبخاصة أواني السوائل المقدسة، وقواعد الأواني، والصناديق الصغيرة، والعلب، وملاعق الأدهنة و"الشخشيخة" المقدسة "سستروم" وعلامة الحياة "عنخ"، والتمائم من مختلف الأنواع، وأنشوطة إيزيس "ثت"، وأعمدة أزريس "دد" ومضارب الطيور، والدمى، وأحجار اللعب، وحليات الصدر، والأساور، والخواتم، والخرز لعمل القلائد والعقود، وشبكات الخرز لتغطية الموميات وما إليها، ونماذج الفواكه التي كانت توضع في المقبرة، والزهور، والخراطيش بأسماء الملك، والألواح الصغيرة، وودائع الأسس، والقرميد الذي كان يمثل عليه الأسرى مقيدين، ويستعمل لتطعيم جدران المعابد كمعبد رمسيس الثالث بتل اليهودية. وكان يستعمل القاشاني أيضًا في تطعيم المقاصير الخشبية التي كانت تحيط بالتابوت، كما نرى ذلك في مقصورة توت عنخ آمون الخارجية التي طعمت بالقاشاني الأزرق.

١٧ـ التجارة وصناعة الخشب

(انظر أيضًا صناعة الأقواس والنشاب وبناء العجلات "العربات")

من المناظر التي تكاد تكون جديدة في ورش النجارة في الدولة الحديثة، إلى جانب المناظر القديمة المتعارفة منظر الأخشاب الأجنبية النادرة التي كانت تلصق على أخشاب رديئة أو عادية لتعطيها مظهرًا فخمًا جذابًا من الخارج. وهذه الرسوم ترينا أحد العمال وهم يضعون

الغراء على النار لإذابته، بينما يشتغل آخر في صقل قطعة من الخشب، ثم نرى الثالث وقد أخذ يغطي لوحًا من الخشب بطبقة من الغراء بشيء أشبه بالفرجون لكي يكون معدًا للإلصاق الطبقة الخارجية عليه(١).

وكانت تخرج من هذه المصانع (٢) المقاصير المعدة لوضع التوابيت والتماثيل، وكذا التوابيت، وصناديق الأحشاء، والأبواب، والأسرة، ومساند الرأس، والمحفات، والكراسي من مختلف الأنواع، والموائد، والصناديق، والأعمدة، والعصي، وأيدي المراوح، وأدوات الزينة كأواني العطور والأدهنة والأمشاط وما إليها، ومفاتيح الأبواب المصنوعة من الخشب، وهي تشبه المفاتيح المستعملة في بيوت الفلاحين الآن. والواقع أن نجاري جبانة طيبة كانوا حاذقين، ولقد شيد بذكر كفاءتهم ومهارتهم على إحدى اللوحات.

ولزيادة البيان فإننا نورد تفصيلًا بسيطًا لتلك الأعمال:

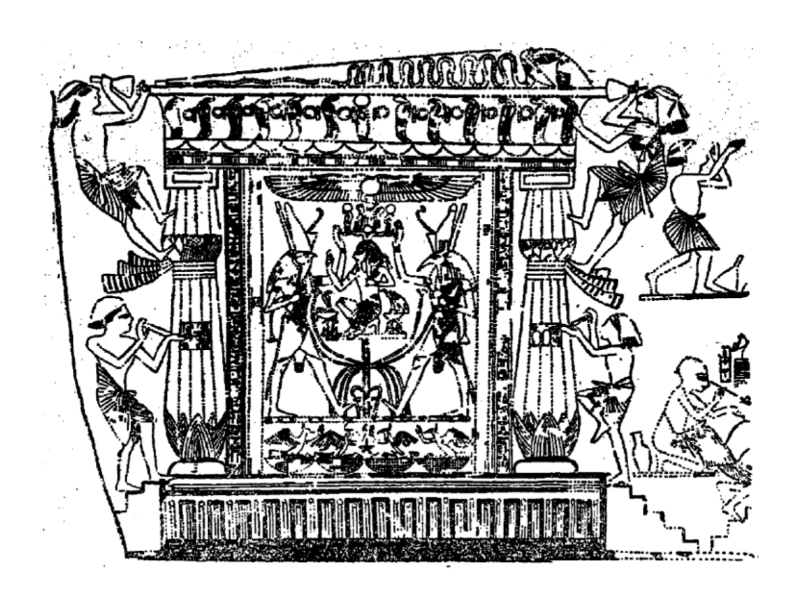
(أ)– المقاصير الخارجية التي توضع فيها التماثيل والتوابيت وردت لها صور كثيرة على جدران المقابر، وكان الكثير منها يحلى بانشوطة إيزيس (ثت) وأعمدة ال"دد" الخاصة بأزريس، كما نرى ذلك في المقصورة الفخمة الكاملة التي عثر عليها في مقبرة "توت عنخ آمون" ونقلت إلى المتحف

---

(١) انظر أطلس جزء أول ٣١٥.

(٢) انظر مناظر ورش النجارة في دايفز– بويمرع ١ لوحة ٢٦ ونيوبري– رخمارع. لوحة ١٧ وما بعدها ودايفز مقبرتان من عصر الرمامسة. لوحتي ٣١ و٣٧.. الخ.

المصري، على أن منها ما كانت له أعمدة وخصص لوضع تمثال الملك، ومثاله المقصورة التي ورد رسمها في مقبرة المثال "أبوي" (شكل ٧٢) وهي



(شكل ٧٢) مقصورة "أمنحتب" الأول، ويرى العمال وهم يشتغلون في صنعها وصقلها وكتابة أسماء الملك على الأعمدة، كما يرى في وسطها شكل راكع للملك على علامة اتحاد القطرين بين الالهين "سيت" و"خوروس"

مقصورة صنعها تكريمًا للملك "أمنحتب" الأول المؤله، ونرى العمال يشتغلون في عملها وصقلها وكتابة أسماء الملك على الأعمدة، بينما نرى في وسطها شكلًا راكعًا للملك على علامة اتحاد القطرين بين الإلهين "سيت" إله الوجه القبلي و"حوروس" إله الوجه البحري وتحتهم رمز يدل على أن البشر أجمعين "رخيت نب" يعبدون الملك الذي يحكم القطرين(١).

---

(١) انظر دايفز– مقبرتان من عصر الرمامسة. لوحة ٣٧.

(ب)– صناعة الأبواب: ولو أنها غير واضحة تمامًا في الرسوم إلا أنه يمكننا دون خوف أن نعتبر الألواح التي نراها في ورش النجارة ولها مسامير في الركنين الأعلى والأسفل كأبواب صنعت مساميرها هذه لتدور عليها في الفجوات المعدة لها بعتبة الباب.

(ج)– التوابيت: لم ترد رسوم كثيرة تبين صنعها، ما عدا رسمًا(١) لتابوتين على شكل إنسان يشتغل العمال في طلائهما بالألوان بعد أن وضعت فيهما الجثث. وهنا يجب علينا التفريق بين ١– أغطية الموميات التي تصنع من الورق المقوي ٢– التوابيت التي على شكل إنسان (موميا) ٣– التوابيت التي على شكل صندوق الخشب أو الحجر ٤– المقاصير التي كانت تغطى التابوت. وكانت جثث الملوك توضع في المعتاد في عدد من هذه المخابئ، فجثة "توت عنخ آمون" قد وضعت أولًا في اللفائف ثم حليت بأشرطة من الذهب عليها كتابات محفورة ومطعمة بالأحجار نصف الكريمة، ووضع قناع ذهبي على الرأس والكتفين، ثم وضعت الجثة بعد ذلك في تابوت من الذهب الخالص على شكل إنسان بلغ وزنه ١١٠ كيلو جرامات ووضع التابوت الذهبي في تابوت من الخشب محلى بالأحجار الملونة وصفائح الذهب، وهذا التابوت الثاني وضع بدوره في تابوت خشبي ثالث محلى بالأحجار الملونة وصفائح الذهب، ووضعت هذه التوابيت الثلاثة في تابوت رابع من الحجر الرملي على شكل صندوق هائل على جوانبه الأربعة تماثيل بارزة للآلهات الجنازية الأربعة (ايزيس ونفتيس

---

[1] انظر دايفز– مقبرتان من عصر الرمامسة، لوحة ٣٦.

ونيت وسلكت)، وأقيمت فوق هذا التابوت الحجري الخارجي ثلاث مقاصير، الخارجية منها محلاة برموز "إيزيس" و"ازريس" وقطع القاشاني، والاثنتان الأخريان مغطاتان من الخارج والداخل بصفائح الذهب المنقوش عليها عدد من الآلهة الجنازية وآلهة العالم الآخر "دوات" مع نصوص من كتاب الموتى، وفي المقصورة الأولى نص يتضمن قصة هلاك البشر.

وهذه الطريقة لابد كانت متبعة في دفن جثث باقي الملوك الآخرين، ولكن مقابرهم قد نهبت منذ قديم الزمان واختفت معظم الجثث بما معها من نفائس وكنوز

(د)- صناديق الأحشاء (المصنوعة من الخشب): كانت تحلى من الخارج بأشكال مختلفة، بعضها يمثل أولاد "حوروس" أو"ايزيس" و"نفتيس" وقد موهت هذه الأشكال بالذهب. وكانت الصناديق تصنع على طراز التوابيت الخاصة بها من حيث المادة ونوع النقش، فكان التابوت إذا صنع من الأبنوس مثلًا صنع صندوق الأحشاء من هذا الخشب أيضًا وهكذا، وبعض هذه الصناديق كان يوضع على زحافة كالتوابيت ويجر إلى المقبرة، والبعض الآخر كان يوضع على قواعد ويحمل إلى المقبرة، وربما غطى بالمظلات، والبعض كان يحمل كما هو على أكتاف الرجال.

(هـ)- النعوش (الأسرة الجنازية): كان يحلي الجزء الأمامي من كل منها برأسي لبؤة أو بقرة أو فرس البحر، وهي ترتكز على قوائم هذه الحيوانات، ومثال ذلك نجده في تلك النعوش الثلاثة التي استخرجت من

مقبرة "توت عنخ أمون" والموجودة الآن بالمتحف المصري، وقد عثر على أجزاء من مثل هذه الأسرة في مقبرة حار محاب أيضًا

(و)- الأسرة: كانت في المعتاد أضيق من الأسرة الجنازية السابقة، وقد وردت صور كثيرة لها على الجدران حيث نرى الصناع مشتغلين بتحضير الخشب لها ثم بتركيب أجزائها وتهيئتها وثقب بعض أجزائها بالمثقاب... الخ، كما نجدها مرسومة وقد وضعت تحتها الصناديق أو أواني الأدهنة والعطور.. الخ.

وأجمل الأسرة التي وصلت إلينا استخرجت من مقبرة "يويا وتويا" ومن مقبرة "توت عنخ آمون". وهي ترينا أقصى درجة من الدقة والجمال في صناعة الأثاث، وقد زينت ألواح القدمين بأشكال جميلة للإله "بس" والآلهة "سخمت" و"تا أورت" وهي آلهة كان من المعتقد أنها تحمي النائم وتحرسه. وبعض أسرة "توت عنخ أمون" صنع من الأبنوس وطعم بالذهب والعاج، وبعضها غطى خشبه بصفائح سميكة من الذهب جعلها تتوهج وتتألق حسنًا وجمالًا، وكانت أرجل الأسرة تصنع في المعتاد على شكل أرجل الحيوان من فصيلة السنانير أما الجزء المستعمل للنوم فقد كان يتكون من شبكة من الألياف المجدولة والحبال تشد إلى إطار من الخشب.

(ز)- مساند الرأس: تأتي في الترتيب بعد الأسرة مباشرة، لأنها كانت بمثابة الوسائد لهاته الأسرة. وهناك من يقول أن مساند الرأس نوبية الأصل، لأنها ترى ضمن جزية بلاد النوبة إلى مصر، ولأن هذه المساند لا

تزال مستعملة إلى الآن في بلاد النوبة. ولكن هناك أيضًا من يقول أنها وجدت منذ عصر ما قبل التاريخ في الدلتا(١).

ومهما يكن من شيء فإننا نجد مساند الرأس منذ عصر مبكر من الدولة القديمة ويستمر وجودها خلال تاريخ مصر القديم كله.

وبعض مساند الرأس حفرت عليها أشكال لرءوس الإله "بس" أو لزهور اللوتس أو تمثال صغير للإله "شو" يحمل الجزء المقوس الذي يضع عليه النائم رأسه، وهذه كلها مساند رأس من العاج استخرجت من مقبرة "توت عنخ أمون" ومحفوظة بالمتحف المصري. غير أن هناك أشكالًا أخرى أبسط من هذه صنعت من الخشب ومن المرمر ومن الأحجار، وقدموه بعضها بالذهب وصنع البعض الآخر على شكل كرسي يطوي، وغطى بالجلد أو بالألياف المجدولة. وبعضها صنع من أحجار نصف كريمة– وقد اتخذ من مسند الرأس تميمة أغرم بها المصريون كثيرًا.

(ح)– الكراسي والمقاعد: وردت رسوم هذه المقاعد على جدران المقابر بجميع أنواعها ابتداء من الكرسي البسيط على كراسي العرش الغالية الفخمة وكانت الأرجل تخرط على شكل قوائم الأسد أو الحيوان، وتصنع الأجزاء والإطارات المختلفة والظهر ثم تغطى بالذهب أو تنقش بأشكال مختلفة تطعم بالعاج والأبنوس أو ترصع بالجواهر والأحجار نصف الكريمة، وبعض هذه المقاعد كان طويلًا بحيث يسع اثنين يجلسان عليه فهو من قبيل

---

(١) انظر ينكر– تقرير بعثة أكاديمية العلوم بڤينا إلى غرب الدلتا، صفحة ٢٢.

ما يسمى "الشازلونج" الآن، وبعضها كانت له مساند جانبية أي أذرع يشبه بها ما يسمى الآن "الفوتيل"، وبعضها كان بدون مسند للظهر، وبعضها كان من الصنف الذي يطوى ويستعمل الآن في المعسكرات والرحلات، وكانت أرجله تصنع في المعتاد على شكل رءوس الأوز أو البط، ومنها ما كان واطئًا خفيفًا يسهل حمله، ومنها ما كان ذا ثلاث أرجل يستعمله الصناع في جلوسهم في أثناء العمل.

وكانت الكراسي تغطى في المعتاد بوسائد من الجلد أو القماش الموشى بالذهب والفضة، رسمت على بعضها أشكال متعددة لأشخاص أو نباتات أو زهور أو أشكال هندسية ملونة، أو تغطى مقاعدها بشبكة من السيور أو الحبال المجدولة تشد إلى إطار المقعد، وكانت الكراسي تصنع من الخشب والأبنوس المطعم بالعاج أو المغطى بألياف نبات البردي (كما هي الحال في أحد كراسي توت عنخ أمون) ومن المعدن الذي كان يصنع منه بعض كراسي العمال ذات الثلاث أرجل(١)

(ط) مواطئ الأقدام: كانت تصنع من نفس طراز الكراسي الخاصة بها، فإذا كنت خاصة بكراسي ملكية زينت برسوم الأعداء مقيدين حتى يطأهم الملك تحت قدميه، وبعض مواطئ الأقدام كانت مغطاة بالجلد أو السيور المجدولة، على أن معظمها كان يصنع من الخشب الذي يحفر على شكل الحصير.

---

(١) انظر ولكنسون– أخلاق وعادات قدماء المصريين– جزء أول صفحة ٤١٤.

(ى)– الموائد: إما مستديرة أو مربعة أو مستطيلة. وكانت الأولى تستعمل عند تناول الطعام وهي تتكون من مسطح مستدير يرتكز على عمود أو قائمة في الوسط، أو على رأس تمثال أسير. وكان يصنع للموائد الكبيرة ثلاث أرجل أو أربع، وتغطى جوانبها أحيانًا. ومع أن معظم الموائد كانت تصنع من الخشب إلا أن كثيرًا منها صنع من المعدن أو الحجر، وهي تتبع في حجمها وشكلها الغرض الذي صنعت من أجله.

(ك)– الصناديق: كانت الصناديق تصنع من أنواع عديدة من الخشب الذي يغطى بصفائح الذهب ويطعم بالعاج أو بالقاشاني الملون، أو يدهن بالطلاء أو ينقش. ونرى الصناديق في نقوش الجدران في أثناء الصنع أو بعد أن يتم صنعها حيث توضع جانبًا بجوار العمال. وهي تستعمل لحفظ الملابس أو الحلي أو أدوات الزينة كالعطور والأمشاط والمرايا وما إليها. وكانت تحمل إلى المقبرة عند الدفن حيث يوضع فيها أواني السوائل والبخور التي كان يصنع بعضها من القاشاني.

وتظهر بعض الصناديق الثمينة المصنوعة من الأبنوس والعاج ضمن الجزية التي كانت تقدمها بلاد النوبة لملك مصر، فكانت تستعمل لحفظ الخواتم الذهبية والحلي، لذا فإننا نجدها غالبًا في الصور بجوار ميزان الذهب وفي الغرف المخصصة لحفظ النفائس. وكان للمكتبة صناديقهم التي يحفظون فيها ملفات البردي وأدوات الكتابة وما إليها.

وكان لهذه الصناديق أرجل، وهي في المعتاد مستطيلة الشكل ولها غطاء مقبب من أحد طرفيه ومسحوب من الطرف الآخر، وكان للصندوق في العادة مزلاجان أحدهما في الجزء المقبب من الغطاء والآخر على حافة الصندوق العليا، وكان يشد إليهما حبل أو خيط يلف ثم يختم عند قفل الصندوق.

١٨ـ صناعة القوس والنشاب

في المناظر الممثلة على الجدران نجد صناعة القوس وإلى جانبها صناعة السهام دائمًا، والأقواس نجدها ممثلة في الغالب كاملة الصنع، على أنه يمكننا أن نعطي أكثر من مثل واحد على مناظر تمثل الأقواس في دور الصناعة(١) نرى في بعضها عاملًا وقد وضع القوس على قاعدة تشبه المائدة وأمسك به بيد بينما هو يشتغل في تهذيبه بقادوم في يده الأخرى. وفي منظر آخر على لوح من الأسرة الثامنة عشرة نرى رجلًا يلقب: "رئيس صناع الأقواس" وهو يعمل مع اثنين من مساعديه، هو في تهذيب الخشب الذي يصنع منه القوس ومساعده قد أمسك بقوس صغير تام الصنع في يده يدهنه من إناء الألوان الموضوع أمامه(٢).

وهناك نوع من الأقواس يطلق عليه القوس المزدوج وله عدة أمثلة فخمة مغطاة بالذهب ومحلاة بالنقوش والكتابات استخرجت من مقبرة "توت عنخ آمون" ومحفوظة الآن بالمتحف المصري. وكانت توضع الأقواس

---

[١] انظر مثلًا أطلس، جزء أول ٨٠ و٨١ ... الخ.

[٢] انظر موريه– لوح من الأسرة الثامنة عشرة، صفحة ٩.

عادة في صناديق خاصة بها وتودع مع الميت في المقبرة. وكان استعمال الأقواس فنًا يتقنه الملوك ويتباهون بحذقهم فيه حتى إنهم كانوا يقولون عن أنفسهم أنه ما من إنسان يستطيع أن يشد أقواسهم إلا هم أنفسهم، وكانت للسهام التي يطلقونها قوة عجيبة تستطيع أن تخترق بها حتى اللوحات المعدنية.

أما السهام فقد كانت تعمل منها حزم توضع في الجعبة، ولدينا مثال لجعبة لا تزال بها السهام محفوظة بالمتحف المصري ضمن نفائس "توت عنخ آمون". وكانت السهام تختبر قبل اتخاذها للتأكد من استقامتها. وهناك رسم نرى فيه رجلًا قد أتم صناعة أحد السهام ووضعه أفقيًا بيديه أمام عينيه ليتبين استقامته أو اعوجاجه(١). وكان يوضع للسهام رءوس من البرونز أو العظم أو الأحجار ذات أشكال مختلفة. وكانت الأقواس ضمن الأشياء التي تشملها الجزية وبذا دخلت مصر أنواع أخرى من الأقواس الأجنبية، فضلًا عن الأقواس التي كان يستولى عليها المصريون في غنائم الحرب، وهناك من النصوص ما يحدثنا عن استيلاء المصريين على ألفى قوس من الليبيين(٢). وكانت الأقواس التي تقدم في الجزية عادة من الأقواس الثمينة الغالية ومعظمها أقواس مزدوجة

---

(١) انظر أطلس ١، ٨١.

(٢) انظر مثلًا برسند– سجلات قديمة جزء ثالث ٦٠١ الخ....

١٩- صناعة السياط وأخشاب العربات

كانت تصنع السياط من الأخشاب ذات الليونة الطبيعية وكانت تنعم ثم تدهن بعد ذلك بالألوان.

٢٠- أدوات النجارين وغيرها

بقيت هذه الأدوات في الدولة الحديثة كما كانت قبل ذلك، وقد عثر على نماذج كثيرة منها في ودائع الأسس، كما عثر في الحفائر على أدوات أخرى كثيرة مستعملة كالقواديم والمطارق والمناشير والمثاقب والزوايا والأزاميل وغيرها من الأدوات المختلفة

٢١- صناعة التنجيد

في مقبرة "نفررنبت" نرى ثلاثة رجال يجلسون بجوار عمال الذهب، يظنهم "فرزسنسكي" أنهم يطرقون ألواحًا من المعدن، ولكننا إذا أمعنا النظر فيهم رأيناهم يشتغلون في تنجيد بعض الكراسي الواطئة ذات الأرجل الطويلة التي نراها كثيرًا في الدولة الحديثة محلاة بمسامير من الذهب أو ما إليها(١).

---

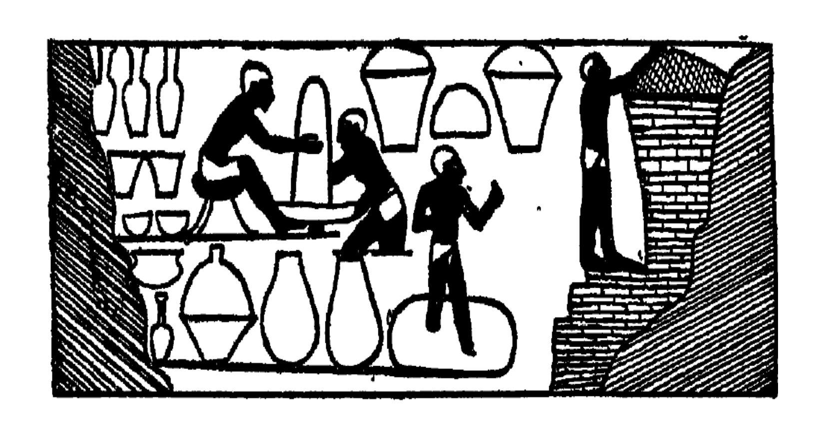
(١) انظر أطلس- ١ن ٧٣ (أ)

٢٢ـ صناعة الفخار

لم ترد صور هذه الصناعة في الدولة الحديثة مفصلة كما وردت في الدولة الوسطى في مقابر بني حسن مثلًا، على أننا نصف منظرًا(١) يصلح لأن يكون مثالًا يبين أدوار هذه الصناعة في الدولة الحديثة (شكل ٧٣) إذ كانت تعجن الطينة أولًا بالأرجل، فنرى أرجل الرجل غائصة في الطين إلى ما يقرب من الركبتين، ثم تشكل العجينة على عجلة الفخار، أولًا إلى شكل مخروطي تشتغل فيه الأيدي بينما العجلة دائرة يحركها الرجل بقدميه وهو جالس على مقعد ذي ثلاث أرجل. وعندما يأخذ الجزء الأعلى من هذه الكتلة الشكل المطلوب يقطعه العامل عن باقي كتلة العجينة (كالطريقة المتبعة إلى الآن في صناعة الفخار). وتلي هذه العملية عملية ثالثة هي وضع الأواني في النار حيث نرى رجلًا يعتلي ثلاث درجات ويقف أمام فرن يضع فيه الأواني وبعض مواد الإحماء. وإلى جانب هذه العمليات الثلاث، نرى مجموعة من الأواني مختلفة الأشكال قد رتبت صفوفًا بعد أن تم صنعها. وقد كانت عجينة الفخار ذات لون أصفر يحتفظ ببهائه وبلونه الزاهي حتى بعد حرقه في النار، على عكس أواني الفخار السابقة التي كانت تصنع من عجينة شهباء تتحول إلى الأحمر الداكن بعد حرقها. ولقد كانت هذه الأواني الفخارية الفاتحة اللون صالحة للتلوين. وكانت الأواني بعد أن يتم صنعها تحك بحجر المحك وذلك لصقلها كما هو جارلي اليوم.

---

(١) انظر أطلس– ١، ٣٠١.



(شكل ٧٣) صناعة الفخار، ويرى في الصورة رجل يعجن الطين بقدميه، ثم عجلة الفخار وبعض الأواني. وفي الجانب الأيمن من الصورة يرى قرن ذو ثلاث درجات يقف على الأخيرة منها رجل يضع الأواني في القرن.

٢٣ـ صناعة اللبن واستعماله

وردت لصناعة الطوب صور مفصلة على جدران المقابر أهمها الرسم الموجود على جدران مقبرة "رخمارع"(١). وقد تكلمنا في فصل سابق عن هذه الصناعة، كما أوردنا صورة تساعد على فهم الشرح (انظر شكل ٣ وصفحة ٩).

٢٤ـ بناء العربات

لم تظهر العربة ذات العجلتين مع الخيول التي تجرها إلا في عصر الدولة الحديثة. وهذه العربات الخفيفة ذات العجلتين التي نراها مستعملة في السبق والصيد والقتال أدخلت إلى مصر من بلاد سوريا، وبعضها استولى عليه المصريون كغنيمة في الحرب، وبعضها أتى إلى مصر جزية من

(١) انظر يبوبري– مقبرة "رخمارع"، لوحة ٢٠، ٢١ ... الخ.

البلاد الأجنبية، على أن المصريين سرعان ما بنوا العربات بأنفسهم وأوجدوا ورشا ومصانع كانت تصنع جميع أجزاء العربات. وإلى جانب هذه العربات الخفيفة نرى أنواعًا أخرى أثقل بناء كانت تستعمل أيضًا كعربات رسمية في الاحتفالات وفي الحروب وعند صيد الأسود والحيوانات المتوحشة. وأحسن مثال لها تلك العربات الفخمة التي وجدت في مقبرة "توت عنخ آمون". وهي معروضة الآن بالمتحف المصري.

وكانت تتكون العربة في شكلها البسيط من جسم يشبه السلة يرتكز على "الدنجل" الذي ينتهي من طرفيه بالعجلتين، كما يرتكز هذا الجسم من الأمام على نهاية العريش. وهذا العريش ينتهي من الجهة الأخرى (أي من الأمام) بنير ذي جزأين مخصص للجوادين اللذين يجران العربة. وكان الجوادان يشدان إلى هذه الأجزاء شدًا وثيقًا بسيور من الجلد و(بعدة) خاصة تربط الجوادين بالعربة ربطًا وثيقًا محكمًا.

وكان جسم العربة مخصصًا لوقوف الراكب وهو الذي يسوق العربة واقفًا ويمسك بأعنة الخيول، أو يربط الأعنة حول وسطه حتى تتفرغ يداه لمسك الأقواس والسهام وكان جسم العربة الذي يشبه السلة، مفتوحًا من الخلف حتى يتمكن الراكب من الصعود أو النزول حين يريد، وكانت جوانب العربة تغطي أحيانًا بصفائح الذهب وتنقش عليها رسوم متنوعة خصوصًا في العربات الملكية، كما كانت الخيول تزين بالريش الملون فيكون للعربة منظر جميل جذاب في الاحتفالات الرسمية.

وكانت تعلق إلى الجزء الأمامي من العربة حقيبة الأقواس، كما كانت تعلق أحيانًا حقيبة أخرى– تشبه الجراب شكلًا– مخصصة للسهام، وذلك عندما لا يحمل الراكب قوسه وسهامه على ظهره.

٢٥ـ صناعة الجلود

نرى صانع الجلد في الدولة الحديثة يزاول عمله في معظم الأحيان في مصانع العربات. وكانت الجلود تؤخذ من الحيوانات التي كان بعضها يرد إلى مصر ضمن الجزية.

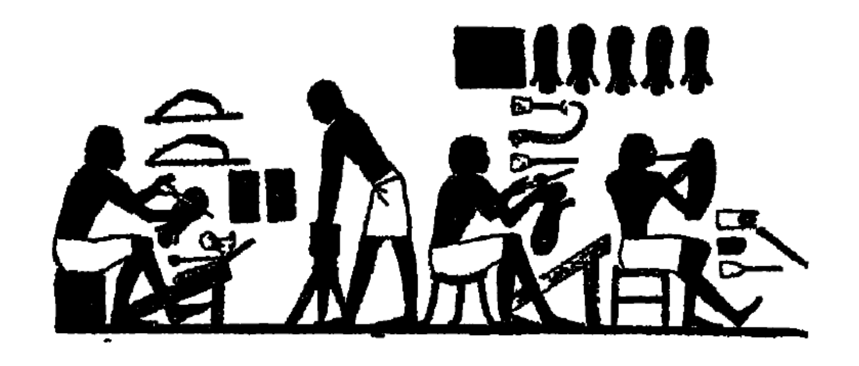
(أ) دباغة الجلود: كانت الجلود تدبغ أولًا، ولدينا رسم يبين عاملًا يضع الجلد في إناء قد يكون مملوءًا بالزيت، وحوله طائفة أخرى من الصناع يعدون الجلود لتكون صالحة للاستعمال(١) ويظهر أنه إلى جانب استعمال الزيت في الدباغة كانت تستعمل مواد أخرى. ولقد ذكر "ولكنسون" في كتابه(٢) نباتًا ينبت في الصحراء يستعمله البدو إلى اليوم لإزالة الشعر من الجلد يدعى Periploca Secamone وكانت الجلود بعد أن تعالج بالزيت أو بالمواد الأخرى ينزع الشعر الذي عليها، وكثير من الرسوم ترينا العامل وقد جلس على مقعد واطئ وأمامه الجلد وقد نثره

---

[١] انظر أطلس جزء أول، لوحة ٣١٢.

[٢] ولكنسون– أخلاق وعادات قدماء المصريين جزء ثاني، صفحة ١٨٦.

وأخذ في إزالة الشعر منه، كما نرى في الرسم نفسه عاملين ينشر أن الجلد على إطار حتى يفرداه ويتخذ الجلد الشكل المطلوب(١).



(شكل ٧٤) صناعة النعال

(ب) أما صناعة النعال (الصنادل) فإن الرسوم (شكل ٧٤) ترينا الصانع وقد جلس على مقعده محاطًا بأدواته التي تشمل المخراز والمثقاب وآلة أخرى ذات ست أسنان ثم قرن حيوان ثم مدقة ثم سكينًا. فنراه يتناول الجلد الذي يكون قد قطعه أولًا وأعده بشكل الصندل المطلوب، ثم يثقبه بمخرازه ويعده ثم يصنع السيور التي تركب عليه. وإلى جانب هذه الصنادل البسيطة التي تتركب من النعل والسيور كانت توجد صنادل أخرى مغطاة بالجلد من أعلى لكي تحمى القدم من التراب. وبعض الصنادل كان يحلى برقائق الذهب وبأنواع من الخرز. ولم يكن استعمال الصنادل مقصورًا على الملك والعظماء وإنما كان يتعداهم إلى نسائهم كما أننا نرى الكهنة والموظفين والجند والكتاب ومن يقيسون الحقول أو

---

(١) أطلس ١، ٣١٣.

يشتغلون فيها ويضطرون بحكم عملهم إلى المشي على الجذور، نرى كل هؤلاء قد لبسوا الصنادل. على أنه يجب علينا أن نتذكر دائمًا أنه كان من علامات التأدب أن يمشي الرجل حافيًا عندما يكون مرافقًا لكبير أعلى منه مقامًا.

وكان ينقش على صنادل الملك غالبًا رسم الأعداء مقيدين رمزًا على أن الملك يدوس أعداءه تحت قدميه حين يمشي.

(ج) ولقد زادت الحاجة في الدولة الحديثة إلى عمل السيور الجلدية لاستعمالها في تهيئة العربات، فقد كانت العجلات تغطى بالجلد، كما كانت تعمل أرضية العربة من سيور يقطع بعضها بعضًا بحيث تملأها، فضلًا عما يلزم للخيول من سيور متعددة تشدها إلى أجزاء العربة، وهذا كله دعا إلى الإكثار من عملها بحيث أصبحت صناعة خاصة تشغل حيزًا كبيرًا من أعمال مصانع الجلود، بدليل ما ورد لها من رسوم على جدران المقابر.

ولا ننسى أن حقائب الأقواس وجعب السهام وكذا وسائد الرأس والقدور المستعملة لرفع المياه بواسطة الشواديف والأكياس وقرب المياه والزيت وبعض أنواع الدروع والسروج على مختلف أنواعها وبعض لفائف الموميات وكرات اللعب كانت تصنع من الجلد، كما كان الجلد يستعمل لتغطية بعض الصناديق الصغيرة والتروس والآلات الموسيقية وما إليها من الأشياء المتعددة.

ويظهر أن اللون الأحمر كان لونًا محبوبًا في الجلود فكانت تلون به معظم الجلود التي تدخل في الصناعة وكانت الحقائب الصغيرة الحمراء تحلى باللونين الأزرق والأبيض. ولما كانت كل عربة تزود بحقيبة للأقواس وجعبة أو اثنتين للسهام والحراب، فإن عددًا كبيرًا منها كان يصنع دائمًا.

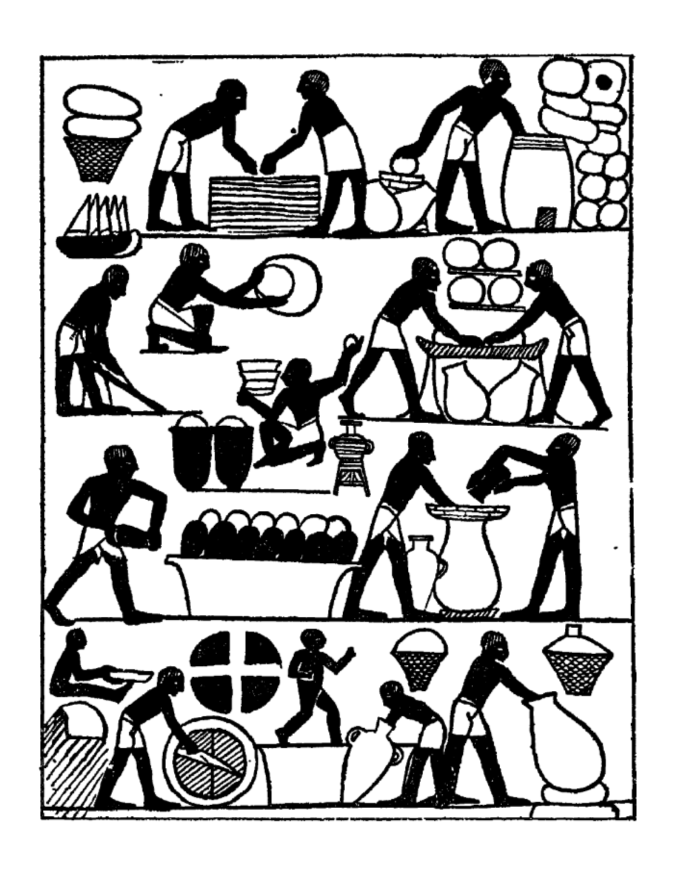
٢٦ـ عمل الجعة (البيرة)

يجب أن يفرق الإنسان بين عمل الخبز لصناعة الجعة، وعمل الخبز المعد للأكل. فلتحضير خبز الجعة كان يبدأ بتنظيف سنابل الشعير ثم تبل لمدة يوم كامل حتى تنتفخ، فإذا زاد حجمها وضعت السنابل في إناء ذي ثقوب ثم تبل مرة ثانية وتترك لتجف، ثم تؤخذ السنابل وتفرط ليخرج منها الشعير المنتفخ، أما الأجزاء الباقية من السنابل فإنها يجب أن تلقى جانبًا لأنها ذات طعم مرن ثم يدق الشعير المنتفخ في إناء عميق حتى يتحول إلى عجينة توضع بعد ذلك على لوح وتضاف إليها الخميرة وتعجن ثم تشكل أقراصًا أي أرغفة مستديرة تخبز بعد ذلك بشكل خاص لا تصل فيه إلى حد النضج، وإنما إلى أن يعلو سطحها ويحمر وجهها مع بقاء قلب الرغيف نيئًا، ثم يقطع الرغيف أربعة أجزاء(١) تلقى في إناء مملوء بمياه عذبة وتترك حتى تختمر، وعندما تصل إلى درجة الاختمار المطلوبة توضع في سلة كالمصفاة (تشبه المشنة الحالية) ثم تحرك هذه العجينة بالأيدي. ولما كان يوضع تحت هذه السلة إناء عميق من الفخار، فإن العصير كان ينصرف من هذه السلة إلى الإناء حيث يتجمع فيه، وكانوا يضيفون من وقت إلى

---

(١) أطلس– جزء أول، ٣٠١.

آخر ماء على العجينة الموضوعة في السلة وذلك للحصول على أكبر كمية من العصير. وعندما



(شكل ٧٥) صناعة الجعة "البيرة"

يمتلئ الإناء بعصير الجعة يؤتى بعدة جرار أو قدور تملأ من هذا الإناء ثم تسد القدور بسدادات من الطمي (شكل ٧٥).

٢٧ـ صناعة الخبز

إلى جانب المواقد البسيطة التي كانت تستعمل للطهي كانت توجد الأفران المعدة للخبز. وكانت هذه الأفران عادة على شكل البرميل(١) أما طريقة وضع العجين فيها ليخبز فقد اختلفت الآراء بشأنه، فبينما يقول "بورشاد" أن العجينة كانت توضع على سطح الفرن الخارجي لتخبز فإن "لويزا كلبس" تقول إن العجين كان يوضع على سطح الفرن الداخلي في إطارات تتكون من خمسة مسامير، واحد منها في الوسط والأربعة الباقية تكون دائرة، ويترك إلى أن يخبز ثم يستخرج بعد ذلك من أعلى الفرن الذي كان يغطى عند الخبز ولا يفتح إلا عندما يستخرج الخبز كامل النضج.

ومما يجدر ذكره أن العجينة كانت تفقد شكلها أحيانًا، فيخرج الرغيف غير مستدير الشكل ذو بروز غريب في أحد جوانبه(٢).

أما الفطائر فهناك عدة أنواع منها، أهمها الفطائر المصنوعة بعسل النحل، وقد وردت رسومها مفصلة على جدران مقبرة الوزير "رخمارع"(٣) فكان يحمي العسل أولًا ويحرك بقطعة من الخشب حتى يذوب: ثم يضاف إليه جانب من السمن، وبعد ذلك يرفع عن النار ويصب على الدقيق وهو حار، ثم تحرك العجينة بقطعة من الخشب حتى تبرد قليلًا كي تطيق اليد عجنتها، فإذا تم عجنها أخذوا في قطع أجزاء منها وتشكيلها بالشكل الذي

---

(١) أطلس – ١، ١٢٥.

(٢) أطلس– ١، ١٢٥.

(٣) نيوبري – مقبرة "رخمارع". لوحة ١٢ وما بعدها

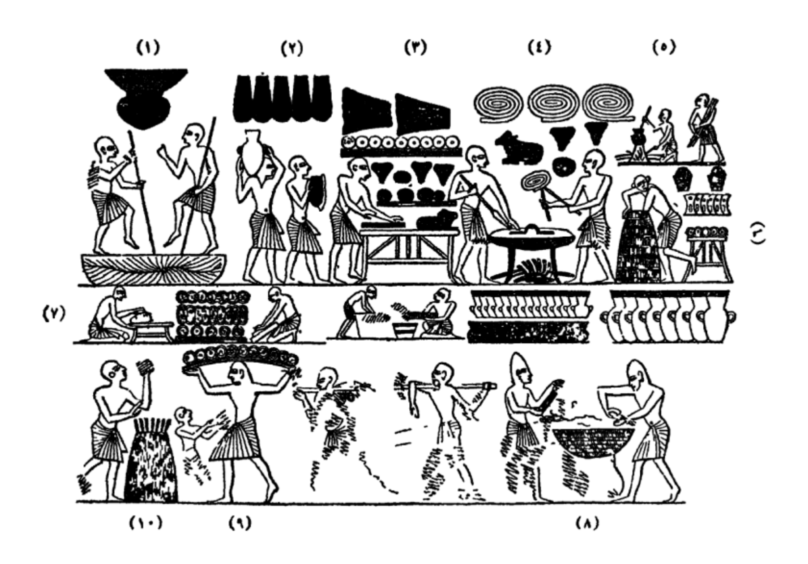
يريدونه، إذ أن هذه العجينة الممزوجة بالعسل كانت سهلة التشكيل إلى درجة كبيرة. وكانت بعض أنواع الفطائر تقلي في السمن بعد أن تصنع على شكل الحيوانات الصغيرة أو على شكل لسان الثور أو قطع اللحم أو على أشكال حلزونية كانت ترفع من سمن المقلاة على عصوين. وكانت المقلاة تتكون من إناء واسع يرتكز على ثلاث أرجل توضع بينها النار، وكان للإناء غطاء يرفع بعصا، لأن اليد لم تكن تستطيع رفعه لسخونته(١) (شكل ٧٦).

٢٨- صناعة الأدهنة

كان يبدأ أولًا باستحضار فواكه الزيوت، وتوضع في هاون كبير ثم تدق، على حين يشتغل عامل آخر بدق بعض المواد ذات الرائحة الشديدة كالمر مثلًا وما إليه في هاون آخر، ثم يوضع الزيت المستخرج من الهاون الأول مع المواد ذات الرائحة الذكية التي

---

(١) ولكنسون- أخلاق وعادات قدماء المصريين. جزء ثاني صفحة ٣٤.



(شكل ٧٦): صناعة الخبز والفطائر– (١) رجلان يعجنان بالأقدام العجين الذي يحمل (٢) إلى صانع الفطائر (٣) فيشكله إلى فطائر محتملة الأشكال توضع في المقلاة ثم ترفع منها على عصوين (٤) بينما يحمى رجل (٥) العسل في قدر على النار. وتحته رجل (٦) يعد فرنًا. أما الوسط ففيه رجلان (٧) يصنعان الخبز والكعك ويرشان عليه التوابل. وفي أسفل الصورة رجلان (٨) يعجنان بالأيدي ورجل (٩) يحمل لوح العجين لي فرن موقد (١٠)

صحنت في الهاون الثاني ويخلطان سويًا في هاون ثالث. وفي هذه الأثناء يقوم عامل ؟ ٢١٩ بإذابة دهن حيواني في إناء على النار، وفي هذا الدهن المذاب يوضع الخليط الذي عمل في الهاون الثالث ثم يحرك ثم يبعد عن النار، وعندما يبرد تصنع منه عجينة مخروطية الشكل كانت توضع على الرءوس فوق الشعر ونجدها ممثلة في الرسوم(١).

---

(١) انظر الصورة التي تمثل هذه الصناعة في أطلس. جزء أول، ٣٥٦.

٢٩ـ صناعة العطور

وهذه الصناعة كما تفسرها الرسوم(١) تتلخص في استحضار الزهور ذات الرائحة الذكية التي توضع في كيس ذي عروتين كانت تلبت فيهما عصوان تحركان في اتجاهين مختلفين بحيث تعصر الزهور في الكيس ويتساقط العصير في إناء يوضع تحت الكيس، وهذه العطور كانت تخلط أحيانًا بالأدهنة وتقدم أحيانًا أخرى لرب البيت هدية

٣٠ـ غسل الملابس

تختلف كيفية غسل الملابس في الدولة الحديثة عنها في الدولة الوسطى، فبينما نرى رسوم الدولة الوسطى تظهر الملابس وهي تضرب بقطع من الخشب على كتل الأحجار لغسلها، إذ نرى الملابس في الدولة الحديثة توضع أولًا في ماء بارد، ثم تؤخذ منه بعد ذلك وتغسل بماء ساخن مع مادة للتنظيف تؤخذ من دهن الحيوان تقابل الصابون لدينا. وبعد ذلك تلقي في ماء النهر ثم تعصر وتنشر في الهواء لكي تجف. على أنها قبل أن تجف تمامًا كانت تؤخذ لكي تعمل فيها الثنيات اللازمة بالأصابع أو بآلة خشبية تقابل المكواة لدينا ثم تعلق على الحبل مرة أخرى لكي تجف تمامًا(٢).

---

(١) ببديت– جمع زهرة الليس. (آثار ومذكرات مؤسسة "بيوت" جزء ٢٥)

(٢) أطلس – ١، ٥٧.

٣١ـ الصباغة

كانت تصبغ الملابس في بعض الأحيان فتوضع في إناء عميق به اللون المطلوب وتستخرج بعد صباغتها وتبل في الماء أو تغسل في ترعة قريبة وتنشر بعد ذلك لكي تجف.

ولقد أصبحت النيلةINDIGO معروفة ومستعملة في مصر منذ عصر الأسرة السادسة(١)

٣٢ـ أقمشة المعابد وصناديق الأقمشة والأقمشة الملونة

كانت أقمشة المعابد بعد أن تغسل جيدًا تطوى بعناية ثم توزن ويسجل مقدارها كاتب خاص بهذه الشؤون(٢)، ثم توضع في صناديق تقفل وتوضع في مخازن المعبد. ويظهر أن أقمشة المعابد كانت تستعمل أحيانًا كلفائف لجثة الملك وللحيوانات المقدسة فكانت تلون حينئذ وترسم عليها أشكال مختلفة ومناظر خاصة بالطقوس الدينية.

٣٣ـ صناعة الحبال

أحسن مثال لهذه الصناعة نجده في مقبرة "رخمارع"(٣) (شكل ٧٧) حيث نرى صانعين جلس أحدهما على مقعد واطئ ذي ثلاث أرجل وأمسك بطرف الحبل، ووقف الثاني تجاهه وشد الحبل إلى حزام في وسطه حتى تكون

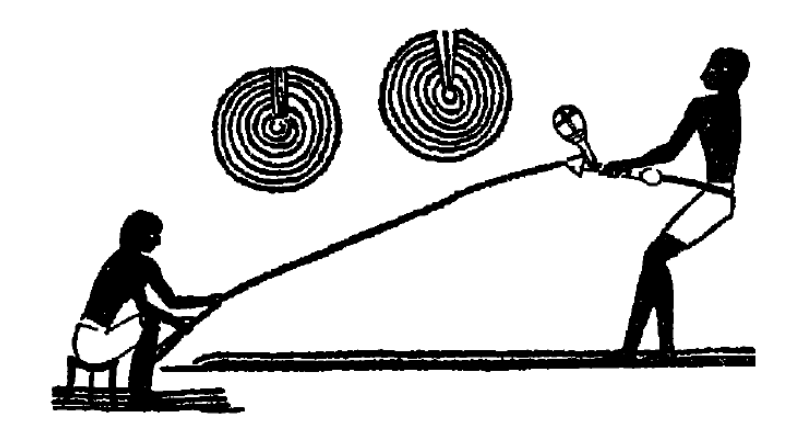
---

(١) شلتر– تاريخ صناعة تركيب العقاقير، طبع برلين ١٩٠٤ صفحة ٣٨.

(٢) أطلس– ١، ٧٤ (أ)

(٣) نيوبري– رخمارع، لوحة ١٨.

يداه خاليتين فيستطيع أن يمسك بهما أداة متحركة كالمغزل يبدأ في تحريكها بعد ذلك عند طرف الحبل الذي شد في وسطه. وفي هذه الأثناء يكون العامل الأول الجالس يضيف باستمرار أليافًا جديدة (كما هي الحال في الغزل) بيده اليمنى إلى الحبل فتلتف به في الحال بحكم دوران الأداة التي تلوى الحبل باستمرار. فإذا تم صنع الحبل لف لفًا حلزونيًا في حلقة توضع إلى جانب العامل. وفي الرسم الذي نتكلم عنه نجد حلقتين من الحبال موضوعتين إلى جانب الصانعين



(شكل ٧٧) صناعة الحبال

٣٤ـ عمل الشباك

على مقربة من مناظر صيد السمك ثم تجفيفه نجد غالبًا منظرًا يمثل شيخًا جلس على الأرض وأخذ في صنع إحدى الشباك (شكل ٧٨) فنراه قد وضع مبدأ الشبكة عند أصبع قدمه الأكبر وشدها به شدًا وثيقًا، بينما يمسك بإبرة النسيج في يده ويشتغل بها، فإذا فرغ من عمل جزء واسع من

الشبكة ربطه إلى الأرض وجلس على مقعد واطئ واستمر في عمله حتى ينجزه(١) ومما يجدر ذكره أن نوعًا جميلًا من الشباك كان يصنع لكي حول الجرار، ولدينا مثال جميل على ذلك في المتحف المصري يرينا إناء من المرمر عثر عليه في سقارة وحوله شبكة نقشت نقشًا بارزًا جميلًا على سطحه الخارجي بحيث تظهر جميع تفاصيل الحبل المجدول.



(شكل ٧٨) عمل الشباك

٣٥ـ صناعة النسيج

بينما كانت أنوال النسيج في الدولة القديمة توضع على الأرض وضعًا أفقيًا، إذ نجد بعض الأنوال في الدولة الحديثة توضع وضعًا عموديًا رأسيًا، وبينما نجد النساء يقمن في معظم الأحيان بالنسيج في الدولة القديمة، إذ نجد الرجال في الدولة الحديثة هم الذين يقومون بالعمل على الأنوال في الغالب، لأن ضيق ملابس النساء لا يسمح لهن بفتح أرجلهن حين الجلوس إلى النول الرأسي حتى يكن على مقربة كبيرة منه بحيث يستطعن

---

(١) أطلس– ١، ٣٦٣ وتايلور– مقبرة "باحيري". لوحة ٦... الخ.

تحريك المشط والنير إلى أعلى في أثناء النسيج. ونجد في معظم الأحيان الأقمشة التي تنسج على الأنوال مرسومة على الجدران وملونة باللون الأبيض، وهذا أمر طبيعي لأن معظم الأقمشة المنسوجة كانت بيضاء تستعمل في الملابس وفي لفائف الموميات وتغطيتها وغير ذلك من الأغراض.

٣٦- أعمال الضفر

كانت معظم المواد المستعملة في الضفر تؤخذ من ألياف البردي والتيل، فضلا عن ألياف النخيل والخيزران وسيقان نبات البردي وما إليها. وأهم الأشياء المضفورة هي:

حصيرة الراعي: وكانت تصنع من سيقان بردي تثقب وتدخل فيها سيقان أخرى تتقاطع مع الأولى طولًا وعرضًا. وكان الراعي يحملها على ظهره على عصاه أينما سار ليستعملها في أغراضه المختلفة كما كان الحال في الدولة القديمة.

حصيرة القربان وحصيرة الأقدام: كانت حصيرة الأقدام في الدولة الوسطى توضع أمام الكرسي حتى يضع الجالس عليها قدميه أما في الدولة الحديث، فقد كانت توضع أيضًا تحت الكرسي، وفي كثير من الأحيان كانت توضع الواحدة إلى جانب الأخرى حتى تملأ الغرفة وتغطي أرضيتها فتكون أشبه ببساط.

المظلات: كانت تصنع المظلات من الحصر بحيث تكون على شكل خيمة كان يجلس فيها العظماء ويتقون بها الشمس والهواء. ويظهر أن أمثال هذه الخيم كانت مستعملة منذ قديم الزمان، لأن علامة "حب" الهيروغليفية بمعني (عيد) تظهر لنا هذه الخيمة بوضوح. وتتكون الخيمة من جملة حصر تغطي ثلاثة جوانب منها أما الجانب الرابع فإنه يترك مفتوحًا. وكان يغطي السقف بقطعة من الحصير، ثم يوضع عمود في الجانب المفتوح الأمامي لكي يرتكز عليه السقف في هذه الجهة حتى لا يهبط. وكانت تستعمل هذه الحصر في سقوف المنازل لتغطي أفلاق النخيل التي يتكون منها السقف وذلك قبل ردمه بالتراب أو طليه بالطين.

حصيرة السفر: وهي نوع راق من الحصير كان يصطحبه المسافر ويضع فيه أدوات سفره ويطويه، فإذا جن الليل فرش حصيره ونام عليه إلى الصباح ثم يستأنف سفره.

ومن منتجات هذه الصناعة السلال وجعب السهام والحقائب والشباك والصناديق والنعال وما إليها.

٣٧ـ الوسائد

لم تكن لأسرة النوم وسائد بالمعني المعروف وإنما كان يوضع عند مكان الرأس فيها مسند للرأس من الحجر أو الخشب يغطي بطبيعة الحال بالقماش في الجزء الأعلى المقوس منه ليكون لينا.

أما مقاعد الجلوس فقد كانت تغطي بالوسائد على مكان الجلوس فيها وعلى ظهرها، وكانت الوسائد التي تغطي ظهر المقعد تربط إليه حتى لا تتحرك. وهذه الوسائد تحشي في المعتاد بالريش. وتكون من القطن الملون أو من الجلد المنقوش أو القماش الموشي بالذهب والفضة. ومن أهر الأمثلة التي عثر عليها وسادة وجدت في مقبرة "تويا ويويا"(١).

محصول البردي واستعماله

لم تبين لنا نقوش الدولة الحديثة شيئًا جديدًا عن كيفية جمع البردي وإعداده. فالبردي كان في هذا العصر، كما كان في العصور السابقة، ينزع من المستنقعات التي ينبت فيها ولا يقطع، وذلك احتفاظًا بطول الساق، وخاصة لأن الجزء الأسفل من الساق كان خيرًا من باقية بالنسبة لغلطه. فإذا نزعت سيقان البردي من الأرض قطعت أسافلها الغليظة إلى قطع متساوية الطول ثم ربطت حزمًا. أما السيقان المتوسطة الغلظ التي كانت تستعمل لصناعة خفاف القوارب فقد كانت ترب حزمًا أيضًا وتحمل على الظهر إلى حيث تودع. أما سيقان البردي الرفيعة جدًا فقد كانت تشرح نصفين وتستعمل كأربطة لحزم الربطات[٢].

([١]) انظر ماسبرو، نيوبري، كارتر – مقبرة "تويا ويويا"، لوحة ٣٥.

([٢]) انظر دايفز – بويمرع ١، لوحة ١٥ وما بعدها ونيوبري – "رخمارع" لوحة ١٣... الخ.

قطع الأشجار والأخشاب الأجنبية

لم توجد مناظر قطع الأشجار ونقل كتل الخشب بكثرة في الدولة الحديثة، ولعل السبب في ذلك أن معظم الأخشاب المستعملة في بناء السفن وما إليها كانت تستجلب من الخارج لقلتها في مصر. فالبعثات التي كانت ترسل إلى لبنان وسوريا لم تكن تستجلب الخشب اللازم لصنع قارب (أمون) المقدس فحسب، وإنما كانت تحضر معها خشب الأرز الذي كان يستعمل لبناء السفن وتصنع منه أبواب المعابد وصواري الخشب المعدة لوضع الأعلام عليها على صرح المعبد وكذا التوابيت وما إليها.

ولقد صورت على جدران معبد الدير البحري بعض المناظر التي تمثل قطع الأشجار في بلاد "بونت" كأشجار المر، ومناظر حمل كتل الأبنوس لتصديرها إلى مصر. ولم تكن الطريقة الوحيدة للحصول على الأخشاب هي إرسال البعثات التجارية، بل أن المصريين طالما حصلوا على الأخشاب عن طريق غزواتهم، فلقد حصل رمسيس الثاني والثالث على عدد كبير من الأشجار حمل خشبها إلى مصر لاستعماله في البناء والوقود، كما قدم لتحتمس الثالث جملة أنواع من الأخشاب ضمن الجزية وأسلاب الحرب. وكان إحضار أخشاب الأرز والأبنوس إلى مصر أمرًا مفروضًا على الشعوب المغلوبة، والرسوم ترينا هذه الأخشاب مقدمة إلى مصر. وكان خشب الأبنوس يستحضر من الجنوب، من بلاد النوبة كما كان يستجلب من سوريا. والأبنوس كان معروفًا ومستعملًا في مصر منذ القدم، فلقد صنعت منه في الدولة القديمة جملة أشياء وتماثيل صغيرة. وهناك مناظر

أخرى نرى فيها الرجال مشتغلين بقطع أغصان الأشجار وتقليمها، وربما كانت تعطي غذاء للماعز أو تصنع منها بعض الأدوات الصغيرة المستعملة عند تحنيط الجثة.

بناء السفن

كانت المناظر التي تمثل بناء السفن في الدولة الحديثة نادرة الوجود بعكس الدولة القديمة. ولم توجد مناظر مطلقا تمثل صناعة قوارب البردي، وقد يكون ذلك لأن نبات البردي لم يكن ينبت في جوار طيبة حيث توجد المقابر التي تتكلم عنها. ولكن بالرغم من ذلك فقد جرت العادة بعمل مراكب الموتى الخشبية على شكل قوارب البردي حيث يرى في مقدمتها ومؤخرتها تقوس خاص، وفي مقبرة "أبوي" نجد رسمًا يمثل سفينة تم صنعها وأخذ العمال في تزيين مقدمتها ومؤخرتها بأشكال تمثل زهرة البردي، ونلاحظ أن أحد الرجلين يحمل منشارًا والآخر شيئًا أشبة بالمطرقة، بينما يشتغل رجل على مقربة منهم بعمل حلية على شكل أنشوطة ايزيس... الخ[1].

([1]) أطلس– ١، ٣٦٩.

الملاحة

١ـ قوارب البردي

بالرغم من أننا نرجح أن البردي لم يكن ينبت في طيبة إلا أننا نجد القوارب المصنوعة منه مرسومة في مقابر هذه الجهة، وقد استمر شكل قارب البردي كما كان قديمًا، وهو يتكون من سيقان البردي التي يشد بعضها إلى بعض شدًا وثيقًا بالحبال، وأصبح يربط في مقدمتها في الدولة الحديثة زهور البردي أو اللوتس. وهذه القوارب كانت تستعمل في اجتياز النهر من شاطئ إلى شاطئ. غير أن أغلبها يرى في مستنقعات البردي حيث كان يعتلي متنها العظماء والكبراء ويسيرون بها بين آجام البردي لصيد الطيور والأسماك وأفراس البحر. وكانت هذه القوارب صالحة جدًا للغرض الذي تستعمل فيه لأنها كانت في معظم الأحيان بدون مجاذيف مطلقا حتى تسير خفيفة لا تحدث جلبة تخيف الطيور أو الأسماك، ولتسييرها فإنهم كانوا يدفعون أنفسهم إلى الأمام بشد نباتات البردي النامية في المستنقع.

٢ـ السفن المصنوعة من الخشب

كانت الأخشاب المستعملة في بناء السفن هي خشب السنط والجميز وهما النوعان اللذان كانا موجودين بمصر، يضاف إليهما خشب الأرز الذي كان يجلب من سوريا، نظرًا لأن الألواح التي كانت تؤخذ من

الأشجار المصرية كانت قصيرة في المعتاد. أما السارية فكانت تصنع أحيانًا من خشب الأرز وأحيانًا من جذوع شجر الدوم.

وكانت جميع السفن تطلى بالألوان التي تحمي خشبها من الشمس والرطوبة، وكانت تحلى بأنواع عديدة من الزينات حتى أن بعض سفن الأسفار وقوارب الموتى كانت أمثلة رائعة من فن التلوين والزخرفة في كل قطعة منها، بما فيها المجاذيف والدفة.

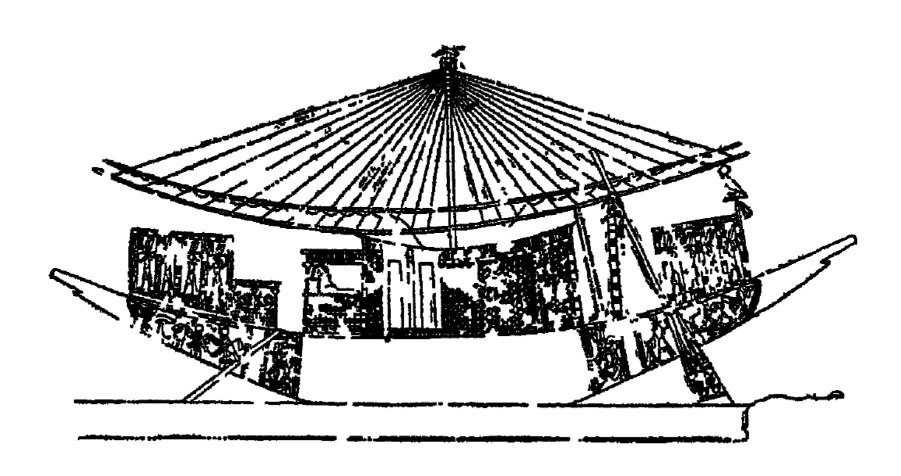
ويمكننا تقسيم السفن المصرية القديمة التي وردت في الرسوم بحسب أنواعها إلى الأقسام الآتية:

١ـ السفن المستعملة في البحار

وهي تنقسم إلى السفن الحربية، وأحسن مثال لها السفن التي وردت رسومها في المعركة الحربية الممثلة على جدران معبد مدينة هابو، ثم السفن التجارية ومثالها سفن الأسطول التجاري الذي أرسل إلى بلاد "بونت" في عصر الملكة "حتشبسوت" وقد وردت رسومه على جدران معبد الدير البحري (انظر ما ذكر عن رسوم المعابد، صفحة ١٥٨).

٢ـ السفن النيلية

وهي تشمل (أ) سفن الأسفار التي كان يستعملها الملك والعظماء في التنقل من مكان إلى مكان. وقد وردت رسوم لها بتل العمارنة تمثل سفن الملك راسية أمام حديقة القصر[١]



(شكل ٧٩) إحدى سفن الأسفار مأخوذ رسمها عن مقبرة "حوى" بطيبة

غير أن أحسن رسم لها تظهر فيه تفاصيل أجزاء السفينة هو الذي وجد في مقبرة (حوي) حاكم بلاد النوبة(٢)(شكل ٧٩). وكانت تبني عادة في وسط السفينة حجرة من الخشب تلون من الخارج برسوم هندسية بديعة كالمربعات مثلا وكان لهذه الحجرة بابان في المعتاد وكانت تعد بشكل فاخر بحيث تحتوي على كل ما يلزم السيد في رحلته من أدوات. على أنه بدلا من هذه الحجرة كان يكتفي أحيانًا بأعمدة يطرح عليها قماش سميك أو

(١) دايفز– "تل العمارنة" جزء خامس، لوحة ٥.

(٢) دايفز– حوي، لوحة ١٢.

نوع من السجاد ليحميها من الشمس والرياح. وكان يوضع في مقدمة السفينة ومؤخرتها مظلات يجلس فيها السيد وأتباعه أحيانًا ليستمتعوا بنسيم النيل وهم في مأمن من الشمس، كما كانت تعد أماكن أخرى للخيول وغيرها (انظر الشكل الظاهر في هذه الصفحة).

(ب) سفن حمل الأثقال، وهي تنقسم بدورها إلى السفن الكبيرة والسفن الصغيرة فأكبر سفينة من النوع الأول هي السفينة التي ورد رسمها على جدران معبد الدير البحري(١). وأمثال هذه السفن كانت تستعمل لنقل المسلات كمسلات الملكة حتشبسوت وتحتمس الأول وغيرها من محاجر الجرانيت بأسوان إلى الكرنك وكان طول السفينة يبلغ ٨١ مترًا تقريبًا، وعرضها نحو ٢٧ مترًا (أي ثلث الطول) وكانت الطريقة المتبعة في حمل المسلات هي نقلها أولا على زحافات تنزلق من الحجر إلى شاطئ النيل ثم توضع بعد ذلك على السفينة وتربط جيدًا بالحبال الغليظة وكان يوضع تحت جوانبها وحافاتها مساند لينة تحميها من خطر الخدش والتجريح. وكانت السفينة تسير بدون مجاذيف ما عدا أربع دفات توضع كل اثنتين منها على جانب ويجرها سبع وعشرون سفينة يقدمها عظماء الدولة مرتبة في ثلاثة صفوف، كل صف يتكون من تسع سفن، بكل سفينة ٣٢ مجذفًا، وكان يتقدم كل صف سفينة ملكية تعلوها الشارات الملكية كالثور والأسد. وتسير إلى جوانب السفينة الأصلية ثلاثة قوارب مقدسة يطلق فيها البخور ويقدم القربان ثم قارب آخر صغير يسير أيضًا على مقربة منها ويرجح أنه

---

(١) بافيل– معبد الدير البحري. جزء سادس لوحة ١٥٤ صفحة ٤ وشكل ٣.

مخصص لإعطاء الأوامر وملاحظة خط السير. وبذلك كانت سفينة نقل المسلات تقودها أربع وثلاثون سفينة. ومن العبث أن يحاول المرء أن يتصور الابهة والفخامة التي كانت تحيط بموكب كهذا. فإذا وصلت السفن إلى الكرنك أخيرًا استقبلها شعب طيبة وشبيبتها استقبالًا حارًا مملوءًا بالفرح والسرور[1].

أما السفن الصغيرة المخصصة للنقل فقد وردت لها رسوم عديدة. فعلى جدران مقبرة "خامحت" مثل أسطول كامل من هذه السفن يشمل ٢٢ سفينة مرتين، مرة في الذهاب ومرة أخرى في الإياب. كما مثلت سفن أخرى مشابهة على جدران مقبرة "رخمارع"[2] وهي تحمل أحجار بناء المعبد، وقد رسمت سائرة إلى الكرنك. على أن الغالب أن ترى السفن وهي محملة بالمواشي والغلال. ففي مقبرة "حوي" ترى ثماني سفن، كل اثنتين منها تسير جنبا إلى جنب، السفن الأمامية منها محملة بالمواشي، أما الخلفية فمحملة بالغلال[3]. وترى بعض سفن هذا النوع محملة بحزم سيقان البردي وبشباك مملوءة بالفواكه وما إليها وقد أخذ الكتبة في تسجيل مقدارها(٤) وإلى جانب هذه السفن المخصصة للنقل فحسب، بعض سفن الأسفار التي كانت تستعمل أيضًا لحمل المواد التي تستدعي سرعة

---

(١) انظر باقيل– معبد الدير البحري جزء ٦ لوحة ١٥٤، صفحة ٤ شكل ٣، قارن ماريت– الدير البحري لوحة ١١.

(٢) نيوبرى رخمارع لوحة ٢١.

(٣) دايفز– مقبرة "حوي" لوحة ٣٣.

(٤) دايفز– حوي لوحة ١٨ تحت.

نقلها كالأزهار والفواكه والخضر والأسماك وما إليها(١) وكان رؤساء الأملاك الخاصة يتجولون غالبًا في هذه السفن متنقلين من مكان إلى مكان لجلب حاصلات الأراضي والأملاك وكذا حلقات الذهب وتحصيل الجزية وتقديمها للملاك أو للملك.

٣ـ سفن الفينيقيين التجارية

تمثل وهي ترسو في ميناء مصري محملة ببضائع هذه البلاد وقد وردت لها جملة رسوم ترى فيها هؤلاء الأجانب وقد قدموا إلى مصر مع نسائهم وأولادهم فيخف المصريون لاستقبالهم مرحبين بهم، وتجري بينهم أعمال المقايضة واستبدال البضائع.

سحب المراكب

كانت السفن كما هي الحال في مصر الآن، تسحب عندما تكون الرياح ضعيفة لا تساعد على سيرها، فنرى السفن المحملة وقد ربطت إلى حبال وأخذ عدد من الرجال في جرها وهم يسيرون على الشاطئ[٢].

---

(١) دايفز – مقبرتان من عصر الرمامسة، لوحة ٣٠.

(٢) دايفز – حوي، لوحة ١٨.

الملاهي

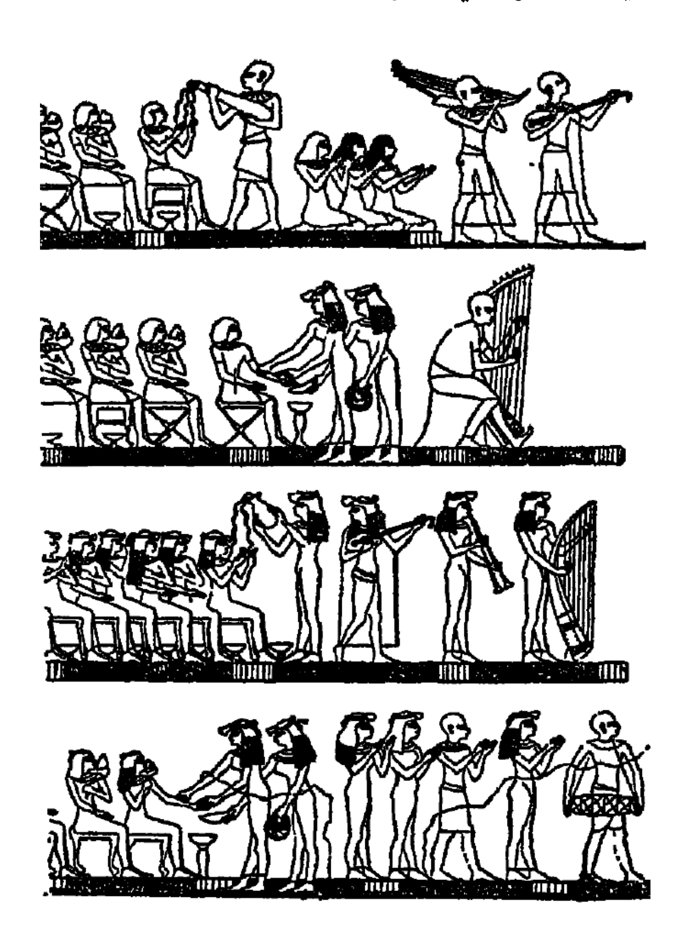
الموسيقى

أخذا الموسيقى تتنوع وتقوي في الدولة الحديثة بما أدخل إلى مصر من آلات موسيقية أجنبية –ولما كانت العادة قد جرت بأن يقوم عازف أعمى بعزف بعض ألحانه عندما يتناول رب البيت أكله، فقد تفرعت منها عادة أخرى هي وجود فرقة موسيقية كاملة عندما يدعي الأضياف إلى المنزل في الولائم (شكل ٨٠) وكان القصر الملك فرق موسيقية خاصة، ففي تل العمارنة ورد رسم فرقة من فرق البلاط تتكون من ست إلى ثماني نسوة يعزفن على أنواع مختلفة من الآلات، كما كانت للمعابد فرق موسيقية تقوم بالعزف على آلة الجنك وما إليها، مع التصفيق باليد وذلك في أثناء القيام بالطقوس الدينية في المعبد[1].

وكانت الموسيقى بارزة الظهور في الاحتفالات، كما كانت فرقة الموسيقى ترافق رب البيت أحيانًا في نزهة، وعلى الأخص عازفة المزمار المزدوج. وكان المصريون يبهجون باستماع الموسيقى عند ممارستهم لأشغالهم وخاصة وقت الحصاد، حيث نجد الصبية يوقعون ألحانهم على المزمار المزدوج. وكان المصريون عامة شديدي العناية بالموسيقى في عصر الدولة الحديثة ولاسيما أخناتون فإنه أكثر الملوك اهتمامًا بأمرها ورعاية لشأنها، حتى بلغ من حبه للموسيقى وإعزازه لأفرادها أن ابتنى منزلين صغيرين

([1]) دايفز– العمارنة، جزء أول، لوحة ٢١.

لفرقته الموسيقية على مقربة من القصر، كل منزل منهما يتكون من طابقين، بكل طابق ثلاث غرف، إحداها قاعة كبيرة للتمرين، تليها غرفتان صغيرتان، أي ست غرف في مجموعها، خصصت للعازفات



(شكل ٨٠) الموسيقى في الولائم، ويرى الضيوف وقد جلسوا على المقاعد بينما تعزف الفرقة على آله الجك الكتفي وذي الحامل وعلى الطنبور والمزمار والطبل.

يضعن فيها آلاتهن الموسيقية وصناديق زينتهن، وجرار النبيذ والماء وغيرها من المستلزمات حتى يمكنهن إجراء تمريناتهن اليومية في هدوء بعيدات عما يزعجهن.

الغناء

نوعان: غناء فردي (سولو)، وغناء فرقة المنشدين (الكورس) ففي الغناء الفردي نرى المنشد وقد وضع يده تحت أذنه أو فوق خده كما هي الحال في مصر إلى الآن. وكانت الكورس ترافق الغناء بتصفيق الأيدي.

وكان للغناء أوقات ومواضع كثيرة.

أ- الغناء عند الأكل: عندما كانت تقام الولائم كان الغناء من أهم الأشياء التي توجد مع فرقة الموسيقى. وكانت الأناشيد في الغالب ذات صيغة معينة مع اختلاف بسيط بينها. فمثلا هناك أنشودة تدعو القوم إلى الاستمتاع بالحياة وما فيها من مباهج قبل أن يدهمهم الموت. على أن المغني كان يرتجل أحيانًا الأنشودة بينما الكورس ترد عليه برد معين واحد لا يتغير. ونجد نص الأنشودة في الغالب مكتوبًا في الرسوم فوق العازفين والمغنين، كما في مقبرة "زسر كارع سنب" و"رخمارع" ويكاد عازف الجنك الأعمى الذي كنا نراه يعزف لسيده منفردًا عندما يتناول وجباته، يختفي في الرسوم. وقد نعتته بعض النصوص[1] بأنه قذر وشره، ولذلك فإنه لم يعد

([1]) بروجش- المجلة المصرية (اجبتش زيتسرقت) عام ١٨٨٨، صفحة ٤٥ وما بعدها.

يأتلف مع المجتمعات الراقية ومع ذلك فقد كانوا يعطفون عليه أحيانًا فنجده يغني في الفناء إلى جانب الجزار.

ب- في فناء المعبد: وخاصة معبد تل العمارنة، وكذا في أفنية المنازل[1] نجد العميان وهم يعزفون موسيقاهم وينشدون اغانيهم، وقد كتبت نصوص أغنيتهم غالبًا إلى جانب الجنك Harp. ولما كانت الحيوانات تذبح في هذه الأفنية فإننا نراهم في الرسوم، كما هي الحال في رسوم العصور السابقة، وقد تناولوا جانبًا كبيرًا من الأغذية.

جـ- عند تقديم القربان: الذي كان يقدمه أحد العظماء على المائدة تكريمًا لأحد الآلهة نجد عازفًا على إحدى الآلات الموسيقية ينشد أغنية عن الثيران المسمنة وغيرها من الأشياء الحسنة التي تقدم، والتي يطمع المغني نفسه في أن يصيب جانبًا منها[2].

د- عند إيداع الجثة: نجد مغنيتين تضعان أيديهما على خديهما وتنشدان أغنية حزينة لا يصحبها موسيقى، وإلى جانبهما يقف فريق من النادبات شعورهن شعثاء بينها تطهر الجثة بالمياه المقدسة ويطلق البخور عليها[3].

---

(1) أطلس ١، ٢٥٢.

(2) دايفز- موظفان، لوحة ٢٠.

(3) دايفز جردنر- "امنحعت"، لوحة ٣٤.

هـ- عند مزاولة الأعمال: فنجد الرجل الذي يحرث يغني في حقله وقت الحرث، وكذا الرجل الذي يقطع النبات بمنجلة والذي يعمل وقت الدرس حين يسوق الثيران في الجرن. وفي محصول العنب نجد الرجال الذين يهرسون العنب لاستخراج النبيذ يغنون[1] كما نجد سائقي الحمير يتساعدون على قطع الوقت بالغناء.

و- أغنية الحب: لم ترد لها نصوص على جدران المقابر، ومعظم ما عرف منها مأخوذ عن أوراق البردي.

الرقص

يرتبط الرقص في مصر بالموسيقى ارتباطًا يصعب على الإنسان معه أن يفصل أحدهما عن الآخر. على أنه يجب علينا دائمًا أن نتذكر أن بعض حركات الرقص كانت تزاول دون أن تصحبها الموسيقى، وربما كانت هذه الحركات مجرد تمرينات تجري في مدرسة لتعليم الرقص[2]. ولكن لكي تؤدي الرقصات البديعة على أصولها الفنية كانت تصاحبها الآلات الوترية وآلات النفخ والطبول. أما الرقص عند تشييع جنازة الميت على غناء النادبات فقد كان يصحبه على الأخص قرع الطبول ذات الإطار. ويجدر بنا أن تفرق بين الرقصات الدينية والرقصات الدنيوية. فالرقصات الدينية كانت تزاول (أولًا) عند الدفن، فتتحرك الراقصات ويتوجن بحركات غريبة وسريعة وخاصة عند وصول الجثة إلى المقبرة ومواراتها، وكانت تدق الطبول دقًا

---

(1) نيوبري- "رخمارع"، لوحة ١٨.

(2) بتري- القرنة، لوحة العنوان.

عنيفًا حتى ينتهي الاحتفال بالدفن (ثانيًا) في الأعياد والاحتفالات كعيد[١] وعيد رأس السنة (قاعة الأعمدة الكبرى بمعبد الأقصر) وعيد الآلهة "حتحور" وموكب السفينة المقدسة.. الخ.

أما الراقصات الدنيوية فكانت تجري في مناسبات عدة، فعندما يصل رب البيت من رحلة قام بها[٢] أو يعود بعد أن يكون الملك قد أجازه بحلي الذهب، كانت نساء الحريم يخففن لاستقباله راقصات وهن يقرعن الطبول ذات الإطار وفي أيديهن أغصان الشجر، كما أننا نرى في بعض الرسوم فريقًا من الشبان والمحاربين يخفون إلى الشاطئ لاستقبال السفن القادمة وهم يرقصون مرحبين بوصولها (معبد الدير البحري) كما أن وصول الجزية إلى مصر من البلاد الأجنبية كان يستقبله الشعب رجالًا ونساء بالرقص. هذا كله إلى حفلات الرقص التي كانت تقام في المآدب ترحيبًا بالضيوف عند الأكل وبعده، وكان يجري الرقص فيها على نغمات الآلات الموسيقية المختلفة. ونرى الراقصات في الرسوم يتموجن ويخطرن في حركات رشيقة في ملابسهن الشفافة التي تظهر تقاطيع أجسامهن الرقيقة البضة[٣].

(١) دليل المتحف البريطاني، طبعة ١٩٠٩، صفحة ٢١٢.

(٢) دايفز – "حوى"، لوحة ١٥.

(٣) أنظر أطلس، جزء أول لوحة ٤٣، ٧١، ٧٦ "ب"، ٩١ "أ"، ٩١ "ج"، ١٤٤، ٢٣٩، ٢٥٤، ٢٥٩... الخ.

الألعاب

يمكن تقسيمها إلى قسمين: ١- الألعاب التي تزاول في الخلاء، ٢- والألعاب التي تزاول في المنازل. فألعاب النوع الأول وردت صورها على الأخص في المعابد، ولا نتناولها بالدرس إلا بصورة مختصرة جدًا وأهمها:

(أ) الألعاب البهلوانية: التي نراها تظهر لأول مرة في عيد الإله "مين" في مناطق معابد الأقصر والكرنك وأدفو ودندرة. ففي الأقصر مثلا(١) كان ينصب جذع شجرة في وضع عمودي بعد أن يثبت جيدًا في الأرض ثم يسندون عليه أربع ساريات من الخشب توضع جميعها مائلة حوله وتثبت في الأرض أيضًا حتى تكون قوية متماسكة، ثم يأتي الرجال فيتسابقون في تسلق هذه الساريات فمن فاز بالأولوية أعطى جائزة من إدارة المعبد. وفي هذا يقول هيرودوت (كتابة الثاني عن مصر، ٩١) أنه في أمثال هذه الحفلات كانت "الماشية والملابس والجلود تقدم جائزة".

(ب) المصارعة: لا نجدها بالتفصيل البديع الذي وجدناها عليه في الدولة الوسطى -في مقابر بني حسن مثلا- إلا أن بعض المناظر كما في مدينة حابو ترينا فريقا من المصارعين المصريين والأجانب (الزنوج والليبيين والسوريين والفلسطينيين) وهم يتصارعون في هيئة استعراض أمام رمسيس الثالث ومن معه من رجال بلاطه فتكون الغلبة للمصريين في النهاية(٢).

---

(١) جابيه- معبد الأقصر لوحة ١٠.

(٢) أطلس- جزء ثاني، ١٥٨، ١٥٨ "أ".

(جـ) المبارزة بالعصي: كانت العصي التي يتبارزون بها غالبا قصيرة، يغطي طرفها بالقماش لكيلا تحدث أذى أو ألما عند المبارزة، وهم يمسكون بها باليد اليمنى، بينما اليد اليسرى تمسك الترس الذي يحمي المتبارز. وكانوا يلفون جباههم وآذانهم ودقونهم بالقماش لفا جيدًا بحيث لا يتركون إلا الأعين والأنف والفم عارية. ولما كانت المناظر كلها تقريبا ترينا مصريين يتبارزون مع مصريين، لذلك فإنا لا نرى فيها متبارزًا يغلب على آخر أو يحدث في جسمه ألما، وكل ما تظهره صورهم هو كيف كانت تجري المبارزة عندهم. وكان المتبارزون يبدؤون الحفلة وينهونها برفع الأيدي للملك تحية ثم ينحتون أمام الأمراء.

أما الألعاب التي كان يزاولها القوم وهم جلوس فأهمها لعبة الشطرنج(١) وهي من أقدم أنواع اللعب التي عرفها المصريون والتي نراها مصورة منذ عصر الدولة القديمة. وكانت رقعة الشطرنج تقسم في العتاد إلى عشرة مربعات طولا وثلاثة عرضا، تلون باللونين الفاتح والداكن على التوالي. أما قطع اللعب فقد كانت ذات أشكال وألوان متعددة، وكان كل طرف من طرفي اللعب يلعب بقطع من نوع واحد. ولدينا في المتحف المصري مثال جميل لرقعة الشطرنج وأدواتها وجدت بمقبرة "توت عنخ آمون" وهي مصنوعة من العاج والأبنوس.

---

(١) أطلس– جزء أول، لوحة ٤٩ "أ".

المقايضة

لابد أن أعمال المقايضة التي كانت تجري في أسواق المدن والقرى والتي رأيناها في مناظر الدولة القديمة قد ظلت مستمرة في عصر الدولة الوسطى. أما في الدولة الحديثة فإن المناظر تمثل لنا نوعًا من التطور الجديد الذي دعا إلى استعمال السفن في نقل البضائع وتبادلها. ففي مقبرة "آبوي"[١] (شكل ٨١) نرى رسمًا يمثل وصول سفينتين محملتين بالخضر والأسماك وباقات الزهور.. الخ. وعلى الشاطئ تجلس امرأة تشتري كمية من السمك في كيس يفرغه رجل في سلة أمامها، ووراءها تجلس امرأة أخرى تستبدل قطعتين من الكعك بكيس صغير مملوء بالبضائع يمسكه رجل في يده بينما يفحص قطعة الكعك باليد الأخرى قبل أن يسلم الكيس حتى يتحقق أنه لم يخدع. وبينما تجد البضائع الواردة الكثير من المشترين مقبلين عليها إذ يهرع سائقو الحمير بدوابهم إلى السفينة ليسلموا زكائبهم وبضائعهم المعدة للنقل على السفينة قبل أن تغادر الشاطئ.

---

(١) أطلس ١، ٣٦٣ و٣٦٦– دايفز، مقبرتان من عصر الرمامسة لوحة ٣٠.



(شكل ٨١) أعمال المقايضة– (فوق) رجل يبيع سمكًا لامرأة جالسة، وآخر يستبدل كيسًا صغيرًا بقطعتين من الكعك، (تحت) رجال يهرولون ببضائعهم إلى سفينة نقل

وفي مقبرة "خامحت"[١] المشرف على مخزني الغلال أي "شونتي" الوجه القبلي والوجه البحري نرى اثنتين وعشرين سفينة من سفن الغلال ترسو في مكان في شمال مصر حيث يتولى الرجال نقل القمح منها إلى الشاطئ في زكائب كبيرة وأوان أخرى أشبه بالسلال، فإذا فرغوا من النقل ناداهم فريق آخر من الأجانب يقفون على الشاطئ وأمامهم زكائب عدة مملوءة لكي يتبادلوا معهم السلع والبضائع. فنرى أحدهم يأخذ من التاجر شيئًا ويعطيه في الوقت نفسه بدلا منه شيئًا آخر غير واضح، ومن الأسف أن هذه المناظر في حالة من التلف لا يمكن معها الجزم بنوع هذه الأشياء، على أنه مما لاشك فيه أن الأمر هنا متعلق بتبادل الأشياء والسلع الصغيرة الحجم.

(١) أطلس ١، ١٩٩.

وتحت هذه المناظر صورت عودة السفن إلى طيبة، فنراها وقد رست على شاطئ طيبة وأخذ الرجال في حمل الزكائب والسلال وإنزالها إل الشاطئ وربما كانت مهمة هذه السفن نقل الغلال لاستبدال حبوب الوجه القبلي بغيرها من الأنواع التي تنمو في الوجه البحري. على أن "خامحت" بصفته مشرفا على أملاك فرعون ابتداء من بلاد النوبة حتى حدود بلاد "متاني" كان مضطرًا بحكم وظيفته أن يسير سفنه حتى شواطئ البحر الأبيض[١] لكي يطالب هذه البلاد بالكميات المفروض عليها توريدها.

أما المناظر الخاصة بحركة التجارة مع البلاد الأجنبية فهي قليلة الورود وخصوصًا إذا لاحظنا أن المناظر التي نرى فيها مشاهد تجارة بين المصريين والسوريين، وكذا السفن الفينيقية راسية في ميناء مصرية ومحملة بالبضائع، يمكن تفسيرها بأنها سفن آتية إلى مصر محملة بالجزية المفروضة على سوريا وغيرها، والتي يحاول بعض السوريين والأجانب بيع جانب منها خفية للتجار المصريين الذين يجلسون على الشاطئ تحت مظلات مصنوعة من الحصير وأمامهم سلعهم من الأقمشة ذات الهداب والأحذية الجلدية وغيرها(٢) فكان بعض هؤلاء الأجانب يحاول بيع الجرار والآنية لهؤلاء التجار خفية، كلما رأوا المشرفين عليهم من المصريين في شغل عنهم بعمل من الأعمال. ويظهر أن المصريين كانوا يعرفون عن الأجانب هذه العادة

---

(١) انظر ارمان رانكي– مصر والحياة المصرية في الزمن القديم، صفحة ١٢١.

(٢) انظر كوستر **Koester**– الملاحة والتجارة في حوض البحر الأبيض. ملحق لجريدة المصري القديم عام ١٩٢٤ جزء أول، لوحة رقم ١.

لأننا نرى بعض هؤلاء الأجانب وقد ضبطوا بإناء في أيديهم فأمسك بهم الرئيس المصري وأخذ يؤدبهم بعصاه.

والجديد في هذه المناظر أن السلع التي كانت تباع لم تكن تستبدل بسلع أخرى وإنما كان يعطي بدلًا منها قطع من الذهب أو أداة أخرى من أدوات الاستبدال نراها توزن في موازين صغيرة.

الفهرس

الفصل الرابع

النحت والحفر

الفصل الخامس

الفصل السادس

الفصل السابع

النقوش والرسوم

الفصل الثامن

النقوش في الدولة الحديثة

الفصل التاسع

الرسوم في الدولة الحديثة